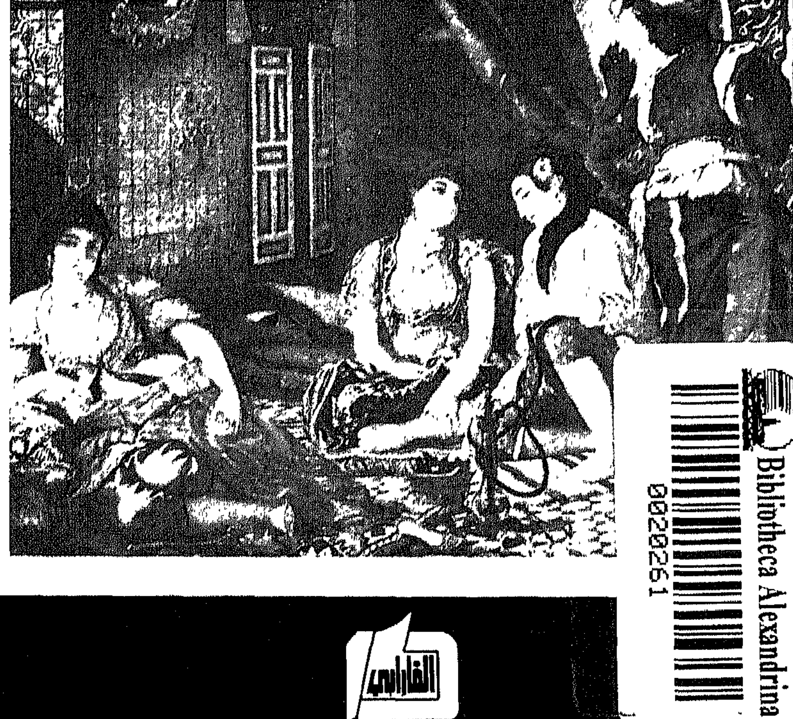
د. زينات بيطار

بودلير ناقداً فنياً







Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بودلير ناقداً فنياً



د. زينات بيطار

بودلير ناقداً فنياً



١٩٩٣

● الكتاب : بودلير ناقداً فنيا

● تأليف : د. زينات بيطار

● الطبعة : الأولى ١٩٩٣

● الناشر دار الفارابي - بيروت، لبنان
ص. ب: ١١/٣١٨١ - ت: ٣٠٥٥٢٠

● التنضيد : شركة المطبوعات اللبنانية





● كلمة لا بد منها

«إن الناقد لديك يساوي الشاعر»
فيكتور هيجو

يقول بودلير «إن العظماء من الشعراء، يصبحون نقاداً بطبيعة الحال».

لعل في هذا القول تفسير لواقع حاله. فبودلير لم يكن معروفاً في فرنسا بوصفه **شاعراً**، حتى صدور ديوانه «**أزهار الشر**» عام ١٨٥٧، إلا في وسط ضيق من أصدقائه وبعض المثقفين. بينما عُرفَ بوصفه **ناقداً فنياً** من خلال نقده للحركة الفنية التشكيلية المعاصرة له، منذ أواسط الأربعينات. حيث بدأ بأول محاولة نقدية «لصالون» عام ١٨٤٥ (**والصالون**: عبارة عن معرض فني رسمي تشرف عليه أكاديمية الفنون في فرنسا، ويشارك فيه الفنانون الكبار واليافعين، وهو تقليد فني رسمي اعتادت عليه فرنسا منذ عام ١٧٤٣). وإثر صالون عام ١٨٤٦ عرفت فرنسا ميلاد ناقدٍ فني كبير، بعد ظهور كتابة جديّة وإبداعية لبودلير حول هذا الصالون.

ومنذ ذلك العام، لمع نجمه في نقد الفن، وباتت آراؤه الفنية مرجعاً اساسياً لمعاصريه من الفنانين ولكل الأجيال اللاحقة.

لذا يعتبر بودلير من الشخصيات الإبداعية المتميزة بشموليتها المعرفية في القرن التاسع عشر. وقد تبلور هذا التميز في مظهر التكامل الإبداعي بين شخصية بودلير **الشاعر**، وبودلير **الناقد**

الفني. إن شخصية بودلير الشاعر، شكلت المنطلق والأرض الخصبة لبودلير الناقد دون شك، «لأنه من النادر أن يصبح الناقد شاعراً، بينما في ذات كل شاعر يتوهّج ناقد» على حد تعبير بودلير نفسه.

ولأن علاقة الشاعر بالواقع والوجود هي بالأساس علاقة نقدية، علاقة تمرّد، تغييريّة، تقوم على مبدأ الرغبة بالخروج من أزماته (أي الواقع)، عن طريق إعادة النظر بالفن، واستكناه القوانين السرّية لإبداعه الخاص، وبالتالي استنباط مجموعة قواعد يشكّل الكمال هاجساً لها. وبما أن بودلير كان يرى إلى الكمال في الفن منعطفاً نحو ضرورة التوافق في الحواس، والتكامل في الفنون. فلم تكن موهبة الشعر لقادرة وحدها على ريّ ظمئه للفن والسعادة والمرأة وكل ما يدخل في دائرة الحلم.

وبالرغم من أن طفولته مهّدت لامتلاكه ناصية الفنون البصرية، غير أن بودلير لم يرض مطلقاً بالحيز الفطري فقط في الإبداع، بل كان دائم العمل على تثقيف عينه، باعتبار أن العين مرآة الروح. فقد واكب يافعاً الحياة التشكيلية المعاصرة له بكل تواترها، وكان يمضي ساعات طويلة من النهار في قاعات المتاحف، خاصة اللوفر، ليدرس الفن على أيدي اساتذته الحقيقيين وأعلامه. فاستوت لديه ثقافة العين بثقافة الحس الوجودي. وأمضى الجزء الأول من حياته في إعادة بناء وتشكيل ثقافته التي جمعت، بالإضافة إلى الأدب، الفن التشكيلي والموسيقى والمسرح، في زمن تتالت فيه الأزمات الروحية على حياة بودلير الشخصية من جهة وعلى المجتمع الفرنسي من جهة أخرى. نقصد بذلك زمن اللااستقرار السياسي والاقتصادي والثقافي في فرنسا، في المرحلة الواقعة ما بين ثورة ١٨٣٠ وثورة ١٨٤٨، حيث كان الصراع بين البرجوازية الجديدة وانصار الحكم الجمهوري

وبين الملكيين في أوجه. مما أكسب ثقافته ونتاجه الإبداعي الانصهار التام بين الهاجس الذاتي والهاجس الموضوعي أو العام.

* * *

ترك بودلير إرثاً نقدياً يشمل «صالوناته» ومقالاته حول الفن التشكيلي والجماليات والفنانين المعاصرين له. وهو إرث يُعتبر إضافة نوعية لثقافة القرن التاسع عشر الفنية. كما أن هذا الإرث النقدي يضع بودلير في مصاف نقاد الفن الكبار في تاريخ النقد الفني الفرنسي والعالمي.

لذا لا يمكن الولوج إلى دائرة نقد الفن التشكيلي والحداثة، دون الإطلاع على أفكار وآراء بودلير حولها، كما لا يمكن العبور إلى الشعر الحديث دون «**أزهار الشر**» وأشعار بودلير. فبودلير في كتاباته النقدية عن الفن ليس ناقداً فنياً وحسب، بل هو مؤرخ فن وصاحب نظرية على جانب كبير من التكامل في علم الجمال والحداثة.

وقد ارتأينا تقديم بودلير **الناقد التشكيلي** للقارىء العربي، بهدف إغنائه بالجزء النظري المتعلق بالفن وعلم الجمال والإبداع وذلك من منطلقات عدة:

أولاً: لأن إرث بودلير النقدي هو بمثابة **منطلق التحوّل في حركة النقد الفني الفرنسي نحو المنهجة**، والتكامل الفني والتأريخ والمعرفة الفنية الرفيعة المستوى. مع بودلير انتقل النقد التشكيلي في فرنسا من مرحلة الهواية الأدبية والترف الفكري والغواية الاستعراضية للمعرفة، إلى مرحلة الالتزام بالفن والإنسان، والدقة في الطرح، والموضوعية العلمية والمسؤولية التاريخية.

كان بودلير الناقد متطلباً من نقده ومن فناني عصره ومن السلطة الفنية القيمة على الفن. لذلك جاء نقده بمثابة التأريخ لروح العصر وإرهاصاته، بلغة علمية بليغة، صافية من أدران السفسطة اللغوية واللعب بالألفاظ وتعقيد العمل الفني. هذا لا يعني أن بودلير لم يستند إلى رواد النقد في فرنسا. فقد طور العديد من آراء ديدرو وستندال كما استعان بتجربة بعض معاصريه. لكنه حقق قفزة نوعية هائلة، في سنوات قليلة جداً، ما بين صالون ١٨٤٥ ـ ١٨٥٥، بحيث باتت آراؤه مرجعاً لكل معاصريه من الفنانين والأجيال اللاحقة لقدرته على استشراف المستقبل وقراءة الواقع قراءة موضوعية. لذلك يعتبره مؤرخو الفن ونقاده «نبي المعاصرة الذي يدرك بأي اتجاه تعصف الريح غداً».

ثانياً: لأن بودلير من الشخصيات الإبداعية التي كانت في **حوار مع العصر وقضاياه الفنية** دون تزمّت أو انحياز أو انتهازية حيث ينضح إرثه النقدي حرصاً واندفاعاً نحو خلق فن جديد يواكب روح العصر. ومتطلبات الفرد في المجتمع البرجوازي الجديد (همومه، هواجسه، طموحاته).

ثالثاً: كان بودلير يرى إلى النقد بوصفه **جسراً معرفياً بين الفنان والجمهور**. إذ يقدم الفنان والعمل الفني في مجموعة أفكار هي توليف ما بين التفسير والتشريح والتوضيح والتأويل والتنوير، وهي أفكار تنطلق دائماً من أرضية المقارنة بين الواقع الفني وتاريخ الفن. ويمتلك طريقة نقدية جذابة بعيدة عن جفاف المعلومة التقنية في علم تشريح العمل الفني أو النوع أو الأسلوب. كما أنها غريبة عن الصفقات الشخصية التي غالباً ما تَسِمُ علاقة الناقد بالفنان، وتجمع ما بين المعرفة والحدس.

وقد حرصنا في هذا الكتاب على التطرق إلى أفكار بودلير الجمالية والنقدية وفق ظهورها في سياقها التاريخي أي: صالون ١٨٤٥، صالون ١٨٤٦، صالون ١٨٥٥، وصالون ١٨٥٩. وكنا نضطر لتخطي هذا السياق في حال الكلام عن فكرة ما أو نظرية ما تتطلب تقديمها في موقع محدد لإيفائها حقها، وبغية بلورتها.

رابعاً: إن بودلير لم يفصل في فهمه للفن والإبداع والحداثة بين الشعر والنقد. بل انعكست مجمل نظرياته وآرائه حول: «الرائع»، «المخيلة»، «اللون» «التقدم» «روح العصر»، «الطبيعة»، في أشعاره، إذْ أودع ثقافته التشكيلية مجمل قصائده وعلى مدار حياته الإبداعية.

لذلك كرسنا الفصل الأخير لاستقصاء أثر ثقافته التشكيلية على شعره. خاصة وأنه ترك ما يزيد على خمس وعشرين قصيدة تتمحور حول موضوعات تشكيلية أو مهداة لفنانين تشكيليين، أو مستوحاة من أعمال تشكيلية، أو تماثل أو تعالج أنواعاً وموتيفات تشكيلية كما نرى في قصائد: طائر التم، بورتريه، منظر طبيعي، «دون جوان»، «لولا دي فالانس» «الجمال» «المثال» وغيرها. وهي قصائد تجنح نحو التوافق والتماثل بالعمل الفني التشكيلي من حيث الأداء الجمالي والروحي. إنها لعبة التناغم بين الكلمة والصورة التشكيلية، بحيث تتوازن في شعره القدرة على التجسيد والتشكيل بشاعرية متفردة بدلالاتها وايحاءاتها وقدرتها على إطلاق عنان المخيلة لدى القارىء. إن معظم قصائد بودلير في «أزهار الشر» تنضوي في بنائها الفني على بطانة فنية تشكيلية وتكشف عن قدرة نفاذه إلى عمق التوافق بين الصوت واللون والرائحة، وهي نظرية ركز بودلير عليها في مجمل أشعاره ونقده للفنون.

وبما أن إرث بودلير النظري حول الفن لم يفقد بريقه مع الزمن، بل يمعن في التحول إلى إرث معرفي لا غنى للاختصاصيين والمهتمين بالفن والثقافة عموماً عنه. ليس لأهميته في رصد فن عصره وحسب، بل لأهميته النظرية والمعرفية التي تشكل بوصلة للنقد الفني حول شتى تيارات الحداثة، ابتداء بالانطباعية والتعبيرية والرمزية والوحشية والتكعيبية والسوريالية وإنتهاء بآخر تقليعات الحداثة في الفن المندرجة تحت «isme»، باختصار إنه النقد البناء الذي يندرج في فضاء الإبداع الحقيقي المنبثق عن روح قلقة على الفن والعصر بشغف وحب.

* * *

وبعد... لا بد من الإشارة هنا: إن هذا الكتاب هو جزء من أطروحة الماجستير التي ناقشتها في جامعة موسكو (قسم تاريخ ونظريات الفن التشكيلي العالمي) عام ١٩٨٢. وظلت الأطروحة تنتظر حتى جاء اليوم الذي تسنّى لي نشرها فيه.

(بيروت في ٢٨ كانون الأول ١٩٩٢)

د. زينات بيطار

توطئة

يمثل القرن التاسع عشر العصر الذهبي للنقد الفني الفرنسي. فهو القرن الكلاسيكي للنظام البرجوازي الذي تمخض عن تناقضات عديدة، منها وظيفية الفن في الوسط الاجتماعي الجديد. ففي النصف الأول من هذا القرن تعانقت آلهة الشعر والتصوير والموسيقى والمسرح بشكل لم يعرف له مثيل في العهود الفنية السابقة، لهدف واحد، إبراز الرومانسية في فرنسا و«الخروج بالمدرسة الفنية الفرنسية من أزمتها المحدقة»[1]، بعد انحطاط مدرسة دافيد الكلاسيكية ـ الجديدة. وكان توجه الأدباء إلى النقد الفني بمثابة دفاع عن أفكارهم في الفن التشكيلي. إن اتحاد الكلمة واللوحة التشكيلية في القرن التاسع عشر لم يشكل تقليداً فحسب بل ضرورة لا بد منها. من هنا نرى التوق العارم لدى الأدباء لرصد الحركة التشكيلية المعاصرة وكتابة آرائهم الجمالية حولها: ستندال، بلزاك، بروسبير ميريميه، ألفرد موسيه، سانت بوف، ألكسندر دوما، تيوفيل غوتييه، شانفليري، شارل بودلير، أوجين فرومنتان وغيرهم. وكذلك التأثير البالغ للأدب على الفنانين الرومانسيين في النصف

---

(١) Stendhal. Exposition de la peinture au Louvre. courrier anglais, V. I, Paris 1935 p. 320. See The Paris Monthly review of British and contitental litterature, 1822 N. IV» mai.

الأول من القرن التاسع عشر. فالفنان الرومانسي استعار موضوعاته الجديدة من الأدب الرومانسي، نخص بالذكر أعمال الفنانين جيريكو، ديلاكروا، هوراس فيرنيه، آري شيفر، لويس بولونجيه، أوجين ديفيريا، الأخوة جوانو، روكبلان، شارليه وهييه، وغيرهم. إن علاقة جدلية في الإبداع ما بين الأدباء والفنانين مصدرها طبيعة الرومانسية، بوصفها مذهباً جديداً ظهرت في الأدب بداية القرن: شاتوبريان ومدام دي ستايل ، وشقت طريقها في الفن في العشرينات فقط. فاستلهم الفنانون من الجيل الرومانسي الأول أفكارهم وآراءهم الجمالية من الأدب (الرسم الإيضاحي للكتب، اللوحات التاريخية: الدراما، رسم الديكور وتصميم الملابس للمسرح الرومانسي).

أما في الأربعينات فقد انقلبت الآية، حيث أخذ الجيل الثاني من الأدباء الرومانسيين باستلهام الفن التشكيلي الرومانسي. فضلاً عن أن معركة الرومانسية الحادة في العشرينات ضد الكلاسيكية والأكاديمية استوجبت التكاتف والتكتل في صفوف الرومانسيين الشباب. فتشكلت التجمعات والمنتديات الثقافية «Cénacles» حيث كان يلتقي الأدباء والفنانون والموسيقيون. إن فرنسا هي «الموطن التقليدي للنقد الفني»[٢] ورغم تواجد المدرسة الإنكليزية في النقد الفني غير أن الطابع الأخلاقي كان يتحكم بمنهجيتها، والمدرسة الألمانية، التي طغى عليها المنحى الفلسفي في النقد. ويلعب الواقع الفني دوره الأساسي في طبيعة الحركة النقدية. فالفن الفرنسي لم يعرف الخمود طيلة القرن التاسع عشر بل إن باريس أخذت تدريجياً، بجذب أنظار الفنانين الأوروبيين وباتت تحتل موقع إيطاليا التاريخي «ككعبة» للفن بعد الثورة الفرنسية وحروب بونابرت. إن الواقع السياسي والاقتصادي الجديد الذي شهد انقلاباً هائلاً في

---

(٢) Dresdner A. Die Entstehung der Kunskritik. Munchen, 1966, 55.

علاقات الإنتاج نتيجة مجيء البرجوازية إلى الحكم، انعكس مباشرة على الواقع الاجتماعي ووظيفة الفن فيه. فقد فتحت الثورة الفرنسية الباب واسعاً أمام الجماهير من كل الطبقات والفئات الاجتماعية بالإطلاع على الحركة الفنية المعاصرة من خلال زيارة الصالونات الفنية الرسمية (التقليدية في فرنسا منذ القرن الثامن عشر) وبالاطلاع على تاريخ الفنون العالمية عبر المتاحف، بعد تأميمها وزيادة محتوياتها إثر غزوات الجيش الفرنسي لإيطاليا وإسبانيا والشرق وروسيا، ونهب ثرواتها الفنية ونقلها إلى متاحف فرنسا لتزين جدرانها. فقد سجلت هذه المرحلة ازدياد عدد الفنانين المشاركين في الصالونات فبلغ عددهم ٥٥٠ فناناً في عام ١٨١٠، كما ارتفعت أسعار اللوحات وكثر الطلب على شرائها، وشارك في هذه الصالونات فنانون من معظم الدول الأوروبية (إيطاليا، اسبانيا، هولندا، سويسرا) وأميركا. وساهمت الثورة في خلق فنان جديد وذوق فني عام جديد، وازدهرت أدبيات الفن وعلم الجمال وتاريخ العمارة الفرنسية والأوروبية والشرقية. وبالتالي كان لا بد من أن تزدهر حركة النقد. أولاً، لأن النقد الفني هو عبارة عن تاريخ وفن ودعاية[٣]، وثانياً لأن النقد مناهض «لتغريب» الفن عن الفئات الواسعة من الشعب، وهو الجسر ما بين الفنان والرأي العام. فهو يقدم الآراء العامة للفنانين ويوصل رأي الفنانين والنحاتين إلى الجماهير، مشكلاً منظومة علاقات معقدة. فالآراء غالباً ما تمر عبر

---

(٣) للإطلاع على مشكلات ومهمات النقد الفني الفرنسي انظر بالتفصيل الدراسات التالية:

- Bougot. A. Essai sur la critique d'art,ses principes sa Méthode, son histoire en France. Paris 1877.

- Fontaine A. Essai sur les principes et les lois de la critique d'art Paris-1903- see Venturi L. histoire et théorie de la critique d'art- Art et esthetique. Paris. 1933.

مصفاة الناقد نفسه، وتشرح وتفسر وفق مقولاته الفنية الجمالية وأسلوبه الكتابي. ثالثاً: تطور النقد محكوم بديمقراطية الحياة الفنية، واهتمام الناس بمصير وواقع الحركة الفنية المعاصرة. ثم إن تطور الصحافة التي أصبحت مفتاح تشكيل الرأي العام، منحت النقد إمكانية التعبير عن ذاته وإيجاد شكله وأسلوبه. إن الواقع الفني الفرنسي أوائل القرن التاسع عشر وتعدد التيارات الفنية افترض حالة النقاش والجدال الدائم بين المثقفين حول مستقبل الفن الفرنسي على أعتاب مرحلة النظام البرجوازي الجديد.

وبالرغم من أن النقد الفني ظهر في فرنسا في عصر التنوير أي النصف الثاني من القرن الثامن عشر ويعتبر «ديدرو أب النقد الفني الحديث»[٤]، إلا أن منجزات الثورة في الفن والصحافة ساهمت في ازدهار النقد خاصة في المرحلة الانتقالية للفن من نموذج فني لآخر. ونقصد بذلك الجدل والنقاش الذي كان يدور في الصحافة والدوريات الفنية حول مدرسة داڤيد الكلاسيكية (فنان الثورة)، فقد اعتبره بعض النقاد آنذاك إنجازاً وطنياً هاماً (ج. ب. بوتار، م. ج. فابرجي لاندون) واعتبره آخرون استمراراً للتقاليد القديمة ولم يأت بجديد (ف. ب. غيزو، غ. دي سان جرمان، ب. شوسار، وآموري دوفال). أما فرنسوا مييل فحسبه «عائقاً» في وجه تطور الأفكار الفنية الجديدة. ثم أن «المعركة الرومانسية» التي تبلورت بعد صالون عام ١٨٢٤، أقحمت معظم أدباء وفناني ونقاد المرحلة في غمارها. فظهرت مجموعة من النقاد الذين دافعوا عن الفن الجديد (أوغست جال، أ. تيير ل. ڤينه. ف. جوي، أ. جال) وعلى رأسهم بالطبع ستندال. وكان معظمهم ينتمي إما إلى الجناح الليبرالي أو

---

(٤) Burty. F. Salons de Diderot- Maitres et petits maitres- Paris p. 368.
Benets. A. Diderot, critique d'art. Paris, 1943.

المعارضة. وقد شكلت لهم الرومانسية ثورة في الفن وانعكاساً للثورة في المجتمع وكان الدفاع عن الأفكار الفنية الرومانسية بمثابة الدفاع عن الأفكار السياسية المعارضة لنظام حكم عهد الاصلاحات ونظام الأكاديمية الكلاسيكي. وباتت آنذاك الصحافة قوة معبرة عن الرأي العام. وازداد عدد النسخات من المجلات الفنية والصحف. وفتحت الصحافة أبواباً ثابتة للنقد الفني (كونتيتسيونل، غلوب، جورنال دي ديبا، باندورا، غازيت دي فرانس، كورير فرانسيسن، بانوراما دي نوفوتييه باريزين، كوتييدين وغيرهم). وغالباً ما كانت مواقف النقاد تعبر عن مواقف إدارة التحرير في المجلة أو الصحيفة. وهي إلى حد كبير تؤكد بأن النقد عبارة عن «سياسة فنية». يحاول الناقد من خلاله التأثير في السياق الفني العام والتأثر فيه أيضاً. وقد ارتدت النقاشات حول السياسة طابع النقاش حول وجهة الفن الجديد بين التيار الليبرالي والتيار المحافظ.

وشاءت ثورة تموز عام ١٨٣٠ أن تعمق إحساس الأنتلجنسيا الفرنسية بالواقع السياسي والثقافي وبتدقيق موقف فكري واعٍ منه. فقد اشتدت حيوية الصراع بين التيارات السياسية والفنية وما كان من انتصار الرومانسية وسيطرتها كاتجاه أساسي في الفن سوى الإفصاح عن مشكلات جديدة فيها، وانبلاج تيارات فنية في داخلها بالذات، وظهور أجناس فنية جديدة كالمنظر الطبيعي والكاريكاتير. وساد الفن الفرنسي تيارات ومذاهب أخرى. فقد بقيت الكلاسيكية وظهرت الواقعية وجماعة «الفن للفن» و«الصالونية»، و«الطبعية» و«الأكاديمية» و«الغوطية الجديدة» و«النهضة الجديدة» و«أسلوب بومبادور» وغيرها من مصطلحات طفحت بها صفحات النقاد في الثلاثينات والأربعينات.

إن ازدهار الفن كان يرافقه ازدهار النقد. وما عرفته فرنسا من

ازدهار للتيارات الفنية المتعددة، في هذه الحقبة من تـاريخها سجـل مرحلة إزدهار في الحركة النقدية لم تعرفه من قبل. ولا يمكننا تصور واقع الحركة الفنية فيهـا دون الإطلاع عـلى الحركـة النقديـة التي كـانت عبـارة عن مـرآة وأرشيف غني بـآراء المبـدعـين من النقـاد الفنيين: تيوفيـل غوتييـه. غوستـاف بلانش، تيـوفيل تـوريه بـرجر، أ. ديكان، شلشـة، لافيرون، لونورمـان، سـانت بوف، بـول دي سان فيكتـور، ديلوكلـوز وغيرهم. كمـا ظهـرت في هـذه الحقبـة المجـلات المختصة بالفن: «الفنـان»، «غازيت دي بـوزار، جورنـال دي بوزار، لـونيير دي أرتيست»، وعـدد آخر منهـا. ففي عام ١٨٤١ بلـغ عدد الـدوريات الفنيـة التي في باريس حـوالي ٣٤٣. وقد ظهـر تخصص بعض النقـاد في الكتابـة في مجلات محـددة بشكل دائم عـلى سبيل المثـال الناقـد غ. بلانش، وتيـير، ولونـورمان ومـوسيه ومـيريمية في الريفيودي دوموند، والناقد والأديب تيوفيل غوتيه في «بـرس» وهناك صحيفة للسـان سيمونين وأخـرى لأتبـاع فوريـر، وهناك الصحـافة الرسمية جورنال دي ديبا، ومونيتير التي كـانت تموّلهـا البرجـوازية ويكتب فيها المعبرون عن وجهة النظر الرسمية في الفن.

من هذه الأرضية الفنية والنقديـة الخصبة انبثق إبـداع الناقـد الشـاب شارل بـودلير أحـد مبدعي عصره في الشعـر والنقـد معـاً. صاحب «أزهار الشر» الذي استكمل في إبداعه النقدي للفن المعاصر مـا بدأه ديـدرو وستندال. وهـو الذي شكـل بـوصلـة النقـد الفني الفرنسي لكل الأجيال التي أتت بعده.

١ شارل بودلير الناقد

شخصية إبداعية متفردة، متناقضة، متنوعة وصعبة. جذبت انتباه معاصريها من أدباء وفنانين كما جذبت أقلام النقاد ومؤرخي الفن طيلة الثلث الأخير من القرن التاسع عشر والقرن العشرين. كُتبت عن بودلير وإبداعه كشاعر وكناقد مئات الدراسات(٥) التي حاولت أن تستوفي إبداعه حقه بعد الظلم الذي لحقه في حياته الشخصية وفي علاقة السلطة به، حين قدم إلى المحاكمة عام ١٨٥٧ بتهمة الإخلال بالأخلاق بسبب كتابه «أزهار الشر». لعبت حياته الشخصية وظروفه العائلية دوراً أساسياً في تعقيد مسيرة حياته. تربى منذ صغره تربية فنية في أسرة مثقفة. كان والده أحد المحافظين على محتويات متحف

(٥) Bernard E. Charle· Baudelaire , Critique d'art et esthéticien, Mercure de France. 1919. N. 1. See Ferran. A. l'esthétique de Baudelaire. Paris 1933. Eluard. P. La Miroire de Baudelaire Paris. 1939. Gilman M. Baudelaire. The critic. New york 19
Cherbrandt.B. Baudelaire critique d'art. Paris 1956.
May. G. Diderot et Baudelaire- critiques d'art. Génève 1957.
Tabarant A. la vie artistique au temps de Baudelaire. Paris 1963.
Castex P.G. Baudelaire critique d'art. Paris 1969.
Pichoix Ch. Baudelaire critique d'art. Paris 1965.

اللوكسمبورغ ورساماً على طريقة برودون. وقد ترعرع الطفل بودلير على حب الفنون التشكيلية وبقيت في ذاكرته صورة الحياة الفنية الملكية للقرن الثامن عشر. فقد كانت تحفظ في بيت والده لوحات غرويز وبعض المنحوتات ولوحات والده. كما كانت أسرته على صلة وثيقة بعائلة نيجون أصدقاء ديدرو. شارك والده في الثورة الفرنسية وكان من أنصار الجمهوريين. وغالباً ما كان يصطحب ابنه البالغ السادسة من عمره إلى متحف اللوفر ليشرح له اللوحات ويحدثه عن الفنانين ويربي فيه الحس الفني والقدرة على تقييم الفنون. توفي والده مبكراً تاركاً في روح ابنه الطرية حب الفن وفراغاً عاطفياً هائلاً لم تستطع والدته أن تعوضه إياه، لا سيما وأنها تزوجت من شخصية عسكرية (جاك أوبك) لم تلبث أن أصبحت مكروهة من الطفل شارل بودلير الذي خرج يوماً إلى الشارع ليشارك في ثورة عام ١٨٤٨ تحت شعار الثورة ضد الجنرال «أوبك» نفسه. لقد ضاقت الحياة العائلية بقوانينها الصارمة والمنمقة بالرسميات والتكلف التي فرضها الجنرال أوبك على بودلير الشاب.

وهكذا دخل بودلير في سن مبكرة دائرة الوحدة والشعور بالحزن العميق والضعف أمام العالم الغامض، فمال إلى العزلة والانطواء وأحلام اليقظة، وبدأت محاولاته الأولى في الكتابة. ولكن زوج أمه خشي أن تستبد هذه الميول الإنطوائية والتأملية والأدبية ببودلير اليانع. وكان دائم التدخل في حياته الشخصية حريصاً على تربيته تربية عسكرية صلبة تجعل منه رجل مجتمع ذي مركز مرموق. ففكر أن يرسله في رحلة إلى المحيط الهندي وبلاد الهند، آملاً أن تدعكه الحياة بعيداً عن حضن أمه، وتجعله

قادراً على تحمل مسؤولية نفسه. ولكن الرحلة إلى بلاد الشرق والأساطير عمقت الحس الرومانسي عند بودلير، وتركت بصماتها الغرائبية في العديد من قصائده المبكرة وفي حبه للملاطية جان دوڤال.

المرحلة الثانية من حياة بودلير الشاب بدأت في بداية الأربعينات حين جاء باريس لأول مرة. منذ ذلك الوقت انتحت حياته منحى الاستقلالية، وبدأ ذوقه الفني بالتغذّي والتطور. كان يزور متحف اللوفر باستمرار ويقف أمام لوحات أعلام الفن الهولندي والاسباني وكان أقربهم إلى قلبه الغريكو، سورباران، ريبيرا، فيلاسكس، يان فان ييك. وكان يشتري الليتوغرافيا لأعمال ديلاكروا ودومييه وغاڤارني. تعرّف في هذه الفترة على عدد من أعلام الفن والأدب المعاصرين له: تيوفيل غوتييه، جيرار دي نرڤال، بلزاك، ديلاكروا، كوربييه، بريو، نادار، شيناڤار، بيير برودون. جمعته صداقة متينة ببونڤيل وشانفليري وغالباً ما كان يتردد بصحبتهم إلى الصالونات الأدبية ومحترفات الفنانين حيث كان يجتمع الأدباء والموسيقيون والفنانون (خاصة صالون بواسار)، فتقرأ الأشعار وتعزف الموسيقى، وترتفع أصوات النقاد. في هذا الجو الثقافي المتنوع تفتحت عبقرية بودلير، ونضجت أفكاره، وتعمقت أحاسيسه. ومن هنا نقطة البدء في ازدواج عبقريته ما بين كتابة الشعر ونقد الفن. إهتم بودلير بفن التصوير وتعميق ثقافته ومعرفته به أكثر من الشعر ما بين الأعوام ١٨٤٢ ـ ١٨٤٦. كان يحفظ عن ظهر قلب مئات اللوحات ويستطيع أن يصفها ويشرحها مع فارق ومتغيرات الطريقة الفنية والأسلوب لكل فنان على حدة. وهو يعتبر بأن «النقد خرج من رحم الفن» هذا ما صرح به في نقده لصالون عام ١٨٤٦.

أولى محـاولاتـه النقـديـة كـانت عـام ١٨٤٤ فـي مجلة «ريڤيـو دي بـاري». فـي «صـالـون عـام ١٨٤٥» لفتت آراؤه النقـديـة الأنـظار. وفـي صـالـون عـام ١٨٤٦ عـرفت فـرنسـا مـيلاد نـاقـد فني جـديد متميـز بـآرائـه وأسلوب رؤيتـه للفن التشكيـلي المعـاصر. تـأثـر بـودلـير بصـالـونـات ديـدرو النقـديـة والتي قـرأهـا واقتـطف الكثير منها في صالونـاته النقـدية، كـما اقتبس عنها العـديد من الآراء والأفكـار «أفكـار عن الأحـاسيس والألـوان». والمصـطلحـات مثـل «الحواس» و«الفطريـة» و«الصدق». وكـذلك شكـل ستندال مصـدراً أساسياً لبودلير الناقد الشاب الذي اقتبس عن ستندال مفهوم «الجـمال المعاصر»، و«الرومانسية هي كل ما هو معاصر». كـما قرأ بـودلير آراء الشاعر هينه الألماني عن الفن، خاصة نقده لصالـونات بـاريس الفنية في الثلاثينات. وكتابات هوڤمان النقدية والنظرية، واطلع بـودلير عـلى كـل ما كتبـه معاصروه عن الفن (تيير، جـال، ديلوكلوز، غـوتييـه، توريه، بلانش، شانفليري وغيرهم). ولكن هناك شخصيات إبداعية تأثر بها بودلير الشاب طيلة حياته وتركت بصماتهـا واضحة عـلى تكوّن ملكته، النقدية والشعرية وهي: ديلاكروا، أدغـار بو، وفـاغنر، فقـد أمضى حياته يشرح الأول ويـترجم الثاني ويـدافع عن الثـالث. ولعل حـالة من التقـارب الروحي جمعتـه بهذا الثـالوث الإبـداعي؛ ولعـل مفهـومه لـلإبداع أيضـاً بوصفـه «التأجـج بظواهـر الحياة المتـوهجـة» و«غـرابة القـدرة التعبيريـة، وتنوع المـوهبة» هـو الذي شكـل المنطلق الأساسي والشخصي بعلاقته بهؤلاء العباقرة الثلاثة نحو النقد. فبودلير النـاقـد شق طـريقـه في النقـد اعتبـاراً مـن أن النـاقـد هـو «النـاقـد الوجداني، الذي ينتقد بشاعرية متسجيباً لميـوله الداخلية والتعبير عنها

بحرارة، أكثر من استجابته للقوالب الفكرية الجافة، وهذا يعني بأن يتلبس الناقد الموضوع الذي اختاره، ويتحد به»[٦] وقد حدد بودلير الناقد موقفه النظري من النقد في صالون ١٨٤٦. حيث يؤكد على أن «النقد الجيد هو الذي يقوم على أسس معرفية وشاعرية، بعيداً عن الشرح والتفسير البارد كعلم الجبر، والخالي من الكراهية والحب، والمتحرر بوعي من كل أنواع التحيّز المزاجي»[٧]. ويضيف بودلير قائلاً «إن النقد الحقيقي هو الناتج عن تفسير عقلاني وعاطفي»، ولكي يستوفي النقد شروط وجوده عليه أن يكون مشوباً بالتوهج والمجابهة، وأن ينطوي على وجهة نظر خاصة من شأنها أن تفتح الافاق الواسعة جداً»[٨]، والتي تساعد بالضرورة على «تصحيح الأخطاء لدى الفنان. ولكي تكون ناقداً ـ يجب أن تكون إنساناً على نفس المستوى»[٩]. إن الناقد ينطلق من أحاسيسه وذهنه ليفسر الفنان»[١٠]. بهذا يعرف بودلير النقد والناقد.

إن شخصية بودلير الناقد تميل إلى المنهجة ولو أنه في «نار العمل كان ينسى عن وعي أو غير وعي المنهجة والمفارقات»[١١]. في نفس الوقت، يؤكد على أن النقد يجب أن لا تحكمه التقييات المنهجية

---

(٦) بودلير. ش. شارل بودلير عن الفن. موسكو، «الفن» ١٩٨٦. ص ٦٤.
(٧) بودلير. ش. المرجع نفسه. ص ٦٤.
(٨) بودلير. ش. المرجع نفسه. ص ٦٤.
(٩) بودلير. ش. المرجع نفسه. ص ص. ٦٣ ـ ٦٤.
(١٠) Baudelaire Ch. Œuvres Posthumes, 1908, P.83.
(١١) غوتييه. تيوفيل: شارل بودلير ـ سيرته، خصوصيته. بطرسبرج ١٩٠٨، ص ٢٦ ـ ٢٧.

الصارمة. فيقول «أنا أفضل الكلام باسم الإحساس والأخلاق والبهجة»[١٢] كان بودلير يدرك بإحساس الشاعر المبدع، النقد الإبداعي، وكان يفهم صعوبة وتعقيد العلاقة بين النقدي والفني. فكان يحاول دمج الأفكار المتباعدة دون الوقوع في «الانتقائية» بل يعمد دائماً إلى نظرية «التوافق» أو «التكامل» «La théorie de Correspondance» وإلى منهجية توليفية، هي مركب من الشعر وعلم الجمال وتاريخ الفن والأخلاق وأرستقراطية الروح.

كان في بداية الأربعينات يهتم بفن التصوير إلى جانب كتابته الشعر وقد حياه هيجو قائلاً: «إن الناقد لديك يساوي الشاعر» واعتبره النقاد ومؤرخو الفن «نبي المعاصرة» الذي «يدرك بأي اتجاه تعصف الرياح غداً». امتلك بودلير معرفة عميقة وشاملة مكنته من النفاذ في عمق الظواهر الفنية في عصره وتحديد موقع وإبداع معاصريه بدقة في الفن التشكيلي والأدب والموسيقى. وكان يخاطب فناني عصره بلغة فنان محترف واسع الإطلاع. فكتب عن ديلاكروا بشغف وأرخ إبداعه في تاريخ الفن الفرنسي وقيّم إبداع دو مييه وكوربيه وكاميل كورو وقسطنطين غيز. وقد تمكن من استشراف آفاق الفن الفرنسي لعقود من الزمن حيث مهدت مفاهيمه وآراؤه الطريق أمام ظهور الانطباعية والرمزية. ومن الصعوبة بدون شك حصر آراء بودلير الجمالية وذوقه الفني في منهج أو نظام فكري موحد. ولكنها تشهد بمجملها على فهم متكامل ومتفرد للفن، فإذا جمعناها في إطار واحد نرى أن تعدديتها

---

(١٢) بودلير. ش. المرجع المذكور أعلاه. ص ١٣٨.

وحتى تناقضاتها إنما تشكل نهجاً جمالياً متكاملاً. لقد أتقن بودلير فلسفة التعبير عن اللوحة. فكان يتناول موضوعها على حدة، ومن ثم طريقة تجسيده، فالخطوط، فالألوان. وغالباً ما كان الحدس يشكل لديه بوصلة التقويم الموضوعي. واستطاع عبر هذه الفلسفة أن يكون ناقداً صادقاً مع إحساسه، موضوعياً، أخلاقياً بتعامله مع موضوع نقده، قادراً على تصحيح أخطاء الفنان، بل وعلى توسيع آفاقه بفتحها على عوالم معرفية تحلق فيها المخيلة ويشكل مفهوم «الرائع» هدفاً أساسياً لها. يقوم نهج بودلير الناقد على مجموعة أفكار وموتيفات يمكن حصرها بالتالي. مصير الرومانسية، ماهية الرومانسية، الجمال المعاصر، روح العصر، نظرية «التوافق»، التوليف بين الفنون، أهمية المخيلة، نظرية اللون، الخطوط، الموديل، المثال، النهائي واللانهائي، رفض التفاصيل في العمل الفني، وظيفة الفانتازيا في العمل الفني، علم فن التصوير، الفردية في الخلق، الحيوية والتميز. ماذا كان يريد بودلير الناقد من الفنان؟ يجيب بودلير بنفسه قائلاً: «نريد من المبدع أن يتطور في دائرة التصورات المعاصرة. وتحديداً، أن يمتلك طريقة جديدة لرؤية وفهم الفن. . .» وأن يكون كلي الحس وشمولي التأثر»[13]. لم يصوّب بودلير نقده للفن حباً بالشهرة والدعاية، كان دائماً يأمل من نتائج عملية لنقده ومفاهيمه الجمالية. كان يحدوه الشعور بالمسؤولية نحو مصير الفن والثقافة في بلده. لكنه توفي قبل أن يرى حصاد فكره الفني.

لقد ظهرت الانطباعية في السبعينات وتبعها رتل من التيارات المندرجة تحت لواء «الفن الجديد»، «روح

(١٣) بودلير. ش. المرجع نفسه. ص. ٢٢٠.

العصر»، «الجمال المعاصر». إن عطشاً للمنهجية رافق بودلير منذ تجربته الأولى في علم الجمال «صالون ١٨٤٥» واعتبرها «ميزة إلهية للإنسان» حاول أن يخضع نفسه لها وبحرارة، واعترف لاحقاً بأنها من الأحلام المحبب الوصول إليها «التناسق الفكري». ولو أمعنا النظر في القوانين الأساسية لأفكار بودلير الفنية لنرى أنها منطلقة من الخاص إلى العام في نضال ثابت وعنيد ضد «النمطية» «Standardisation» والثوابت. ولبودلير هم أساسي في هذه القوانين هي أن يكون نفسه وبصلة وثيقة مع عصره. طور الكثير من آراء وأفكار الأدباء والنقاد والفلاسفة القدماء والمعاصرين والذين يتوافقون مع مزاجه. مثلاً فكرة التعليقات والهوامش على الصالونات الفنية الباريسية استعارها من ديدرو، المدخل لتحليل ودراسة فن التصوير استقاه من ستندال. نظرية «التوافق» استلهمها من هوفمان، نظرية ما فوق الطبيعة أخذها عن هنري هينه فضلاً عن طريقة عرضه للصالونات الفنية، نظرية اللون التي استوحاها من أعمال ديلاكروا، ومفهوم الحداثة من «بلزاك» وغالباً ما كان يبحث في «الفن الجديد» عن «أبطال بلزاك بالألوان». انطلق من الرومانسية المتأخرة محتفظاً بطريقة الإحساس الرومانسي، جامعاً ما بين الواقعية والرمزية، وبالأحرى التوفيق ما بين رومانسية المشاعر، وواقعية الموتيف، ورمزية الأسلوب. هذا هو بودلير الناقد ـ الشاعر الذي تخطى معاصريه من النقاد بدقة ورفعة ذوقه، بعمق أحكامه، بفردية استيعابه، وبجمالية حسه.

٢ صالون عام ١٨٤٥

إن أولى أعمال الشاعر الفذ، كتيب في نقد الفنون التشكيلية المعاصرة «التعليقات الصالونية» وهو عبارة عن مدخل نقدي لصالون باريس ١٨٤٥ . حاول فيه إعطاء صورة عامة ومكثفة لوضع الحركة الفنية التشكيلية. مبدياً رأيه بأعمال فنانيها، مظهراً جدارة في عملية تبويب الطرائق الفنية، وتصنيف الفنانين حسب الأجناس الفنية التي تمحورت أعمالهم حولها: اللوحات التاريخية، البورترية، صور الحياة والبيئة، المنظر الطبيعي، الغرافيك. وقد تناول بالإضافة إلى فن التصوير فن النحت أيضاً. هذا الصالون شكل الإطلالة الأولى لبودلير الناقد والذي لم يكن معروفاً كشاعر آنذاك إلا في الوسط الضيق من أصدقائه ومعارفه من الأدباء والفنانين. قدم بودلير نفسه للقارىء بوصفه «ناقداً طموحاً لردم الهوة ما بين الفنان والجمهور بأسلوب مبسط، يقوم على المعرفة الحرفية ـ العلمية التي ستكون أساساً للموضوعية وحسن الضمير»[١٤].

(١٤) بودلير ش. المرجع المذكور أعلاه. صالون عام ١٨٤٥ . ص ١٨ .

وقد توجه إلى البرجوازي صاحب السوق الفني والمتحكم بعملية العرض والطلب وطبيعة الذوق الفني السائد، وإلى الفنانين الذين ينتظرون من النقد تفسير أفكارهم وشرح أعمالهم لكي يستحسنها الجمهور «البرجوازي» من جهة، ولكي يتمكنوا من عرضها بشكل دائم من جهة أخرى. كما خاطب بودلير اللجنة التحكيمية المشرفة على هذه الصالونات، مطالباً إياها بتغيير نمط تعاملها مع الفنانين وبضرورة إجراء إصلاحات في طريقة فهمها وتنظيمها للمعارض والفن عموماً. وأثار بودلير مع الأكاديمية مسألة الاعتراف بالفنانين المحدثين وأصحاب الثورة في الفن، ويعني بذلك الفنان الرومانسي ديلاكروا الذي رمته الأكاديمية بالحرم ولم تعترف بعضويته رغم باعه وذراعه في فن التصوير ما يقارب العقدين من الزمن (بدأ ديلاكروا بعرض أولى لوحاته في صالون عام ١٨٢٢). ولأول مرة يدافع ناقد فرنسي بحرارة وقوة محصنة بالشواهد العلمية والفنية عن فنان مغبون الحق.

لقد قدم بودلير الفنان ديلاكروا بوصفه عبقري فن التصوير الفرنسي لعصره وبوصفه رائد ثورة في اللون والإحساس والتعبير. فقارنه بروبنس من حيث العجينة اللونية وبحركية وحيوية الخطوط. واعتبره فنان الهارمونيا الأول. وأثنى على موسيقية أسلوبه في فن التصوير الذي يضاهي أسلوب ڤيرونيز في لوحة «سلطان المغرب يخرج من قصره محاطاً بحرسه وضباطه». وشبه لوحته «سيبيلا وغصن النخيل»(*)، من حيث الشكل والقالب بأسلوب كوريدجو. وخلال تناوله

(*) سيبيلا : Cybèle : الهة الخصب، أصلها من آسيا الصغرى وقد انتشرت عبادتها في العالم الاغريقي - الروماني قبل الميلاد.

أعمال الفنانين التي تندرج تحت خانة اللوحة التاريخية، توقف بالثناء والمديح عند أعمال الفنان الرومانسي ألكسندر غابرييل ديكان الذي قدم مجموعة أعمال تصور حياة شمشون الجبار، ولوحة «التعذيب بالخطاطيف» التي تصور مشهداً من الحياة الاجتماعية التركية. وتوقع للفنان الشاب تيودور شاسريو مستقبلاً مضيئاً من خلال لوحته «خليفة قسطنطينة علي بن حامد وحاشيته». كما صوّب نار نقده اللاذع نحو فنان الجيش الفرنسي ومؤرخ الغزو الاستعماري للجزائر هوراس ڤرنية. وهو الفنان الأول لدى البلاط والأكاديمية حيث بلغت أسعار لوحاته رقماً خيالياً في ذلك الزمن لأنه كان يرسم وفق ذوق وطلب البرجوازية العسكرية وأصحاب الاستثمارات البنكية، ذوي المصالح في احتلال أفريقيا. ولم يخش بودلير سلطة الأكاديمية فقال: «إن هوراس ڤرنيه في لوحاته الأفريقية الباردة كيوم شتائي صافٍ، لا يجيد الرسم، ولا يتقن عملية الربط بين أجزاء لوحاته: فترى هنا جملاً، وهناك خيمة، وهناك نخلة دون رابط موحد. فهل من إنسان عاقل يربط بين أجزاء سطحية ويعتبرها فناً. ألم ير السيد ڤرنيه في حياته أعمال روبنس، ڤيرونيز، تينتورتو وحتى جوڤيين»[١٥]. قلما يجرؤ ناقد على السير بوجه التيار (الرسمي المؤسساتي) في الفن، كما جرؤ بودلير الشاب في خطوته النقدية الأولى سيما وأن سلاحه الوحيد المعرفة الفنية وسنده الوحيد توق لنقد فعّال، صادق، موجه خال من التزلف والجهل الحرفي واللعب بالألفاظ والمصطلحات بأسلوب شاعري. كان بودلير يرى إلى النقد بوصفه أداة وصل بين الفنان والجمهور وبين الفنان والمهارة الفنية الرفيعة. فنراه مثلاً قد دافع عن

(١٥) بودلير. ش. المرجع نفسه. الفن التاريخي. ص ٢١.

فنان المنظر الطبيعي الفذ كاميل كورو ضد جهل النقاد وافتراءاتهم بحق فنه. وللمرة الأولى يطرح ناقد رؤية للفن الفرنسي على أرضية المقارنة التاريخية مع المدارس الفنية الأوروبية السابقة. فنراه دائماً يلجأ لمقارنة الملونين الفرنسيين بالملونين الطليان والاسبان والهولنديين (فيرونيز، تينتورتو، روبنس، فيلاسكس). ويلجأ بودلير إلى طرح مفاهيم فنية جديدة نظرياً على النقد. وتقع في خانة مؤرخي الفن عموماً ـ مثل مفهوم النهائي والمكتمل.

وبصدد دفاعه عن إبداع كاميل كورو في المنظر الطبيعي، يحذر بودلير النقاد من مسألة الخلط بين العمل الفني «المنتهي» والعمل الفني المكتمل، فيقول: «ليس كل عمل فني مكتمل يجب أن يكون منتهٍ الإنجاز تقنياً، فالاكتمال أو الكمال في العمل الفني لا يستوجب حالة النهائي أو المنتهي أو المنجز، بل من الممكن أن يقدم الفنان عملاً مكتملاً فنياً (مستوفياً شروط الكمال في الفكرة والشكل) وغير منتهي تقنياً»[١٦]. أي هناك مساحات لم تطرقها يد الفنان بل تركت قصداً لتبقى مفتوحة على السؤال والمستقبل. وتذكرنا فكرة المنتهي والمكتمل بأعمال الفنان ميكل أنجلو في بعض منحوتاته غير المنتهية «العبيد»، «الأسرى»، «بيتاروندانيني» والتي حيرت مؤرخي الفن، حيث اعتبر البعض، أن عدم انتهاء تركيبتها التقنية يعود، إما لعدم نضوج فكرتها في ذهن الفنان، وإما لعدم وجود وقت لديه لإكمالها تقنياً. وفي الحقيقة هناك أعمال لدى العديد من الفنانين تركت في حيّز اللانهائي لاعتبار أن اللانهائي يصلح لأن يكون مكتملاً أو كاملاً إبداعياً وفنياً.

(١٦) بودلير. ش. المرجع نفسه. المنظر الطبيعي. ص ٤٢ ـ ٤٣.

إنها فكرة فلسفية لمفهوم اللانهائي في الفن يلجأ إليها الفنان القادر على قول ما يريده بلغة مقتصدة، مكثفة بليغة يلعب الفراغ فيها دوراً جمالياً ـ فلسفياً باعتبار أن الفراغ يمنح العمل الفني فضاء رحباً عابقاً بهواء السؤال حول اللانهائي والنسبي في العالم، يطمح من خلاله الفنان إلى حث ذهن المشاهد على الإجابة. وهناك فنانون لا يرغبون بقول كل ما لديهم، بل يتركوا للمشاهد فرصة التفكير معهم حول الشكل الفني، وبهذه الفكرة فتح بودلير نافذة على مستقبل الفن الجديد في فرنسا حيث تناول لاحقاً مفهوم اللانهائي والمكتمل معظم رواد الحداثة من الانطباعيين والرمزيين والتعبيريين والوحوشيين والتكعبيين وغيرهم. إن محاولة بودلير النقدية الأولى كانت في صالون ١٨٤٥ عبارة عن ملامسة الجرح دون القدرة على وصف علاج له مكتمل. ورغم أنه قد وضع يده على أسباب الأزمة الفنية في فرنسا الأربعينات: أزمة البرجوازي في علاقته الهامشية والسطحية بالفن، أزمة الفنان البرجوازي في خلق فن رفيع يعبّر عن روح العصر البرجوازية، أزمة السلطة الفنية الأكاديمية ـ في علاقتها القمعية للفن الجديد، وتشجيعها للفنانين الأكاديميين أنصاف الموهوبين والانتهازيين والمنفذين لأوامرها السياسية ـ النفعية، وأخيراً أزمة النقد الفني الذي يفتقر إلى المعرفة والضمير والأخلاق والحدس الفني. إلا أن نضجاً نظرياً مكنه من طرح مقولات ومفاهيم تحاول تلمس مخرج من هذه الأزمات في صالونه النقدي لعام ١٨٤٦.



٣ معرض الكلاسيكيين الفرنسيين

ما بين صالون ١٨٤٥ وصالون ١٨٤٦ كتب بودلير مداخلة نقدية لمعرض الكلاسيكيين في جناح «بازاربون ـ نوفييل». قدم فيها قراءة جديدة مقتضبة لتاريخ الفنانين الكلاسيكيين: جاك داڤيد، أنطوان غرو، البارون جيرار، جيرودية، غيرين، والفنانين أنغر وبرودون وجيريكو. استطاع فيها أن يكشف عن مواضع الجدة في فن الثلث الأول من القرن التاسع عشر، فرأى «أن فن هذه المرحلة إرادي، قاسٍ، ومُرّ كالثورة التي تمخضت عنه»(١٧). وقد يكون بودلير من أوائل النقاد الذين فهموا سيرورة الانتقال من الفن الكلاسيكي إلى الرومانسي. وهو يعتبر أن الرومانسية ولدت من ضلع الثورة الفرنسية وفنها (يقصد بهم برودون، جيريكو، غرو)، والأهم من ذلك أن بودلير أظهر موهبة مؤرخ الفن المعاصر الذي أمسك بالمفاصل الأساسية لتطوره وتمكن بفضل حدسه ومعرفته من إستنتاج مقولات فنية توقف عندها النقاد ومؤرخو الفن الأوروبي طيلة القرن

(١٧) بودلير. ش. المرجع نفسه. متحف الكلاسيكيين في معرض بوزار بون ـ نوفيل. ص ٥٥.

العشرين. فهـو أول من رأى في إبداع داڤيـد المجدد، لـوحـة «مـوت مارات» و«موت سقراط» بوصفهما موضوعات تعكس روح العصر أي عصر «الإنتفـاضات» و«الحـروب» و«موت البـطل» و«انتصار الشر»، وهـذه الموضـوعات شغلت أعـلام تاريـخ الفن ـ التيار الإيقـونغـرافي بـالـذات ـ كـونها عكست الـواقـع السيـاسي والاجتـماعي الأوروبي، وارتباط الفن بالسياسة إثر الثورة الفرنسية والحروب التي تلتها (فـريد لاندر، غومبريتش، ليندساي، هاسكل، بيالوستوتسكي، أ. وينـد، ريزنير وغيرهم). كما توقف عند إبداع الفنان أنغر، مثنياً على إبداعـه كأهم فنان للخط، وللجمال الأنثوي خاصة في: «محظياته» الشرقيات اللواتي يضاهين حسناوات رافاييل وبوسان. وكذلك بوصفه أحد أهم فنـاني البورترية في عصره (تعابير الوجه، حركة الجسد، العضـلات، الظلال، الألوان الزاهية المتناسقة). كـان بودلـير موضـوعياً في تقـويمه لإبـداع البارون جـيرار إذ اعتبره «أقـل مـرتبـة من داڤيـد وجـيروديـه وغيرين، لأنه أقل مبدئية في الفن، ولكونه يحاول إرضاء جميـع الأذواق المتنـاقضة في فنه» ووجـه لـومـاً للمشرفـين عـلى المعـرض لكـونهم لم يعـرضوا أعمالاً لديلاكروا، الذي يعتبره بودلير أحد أعمدة الثورة في الفن الفرنسي، وأحد أبناء المدرسة الثورية في الفن الفرنسي. إن آراء بودلير حـول أعلام الفن الثـوري في فرنسـا تؤكد عـلى قدرة نفـاذه في عمق الظاهرة الفنية بالكشف عن جـذورها، سيرورتها، مفـاصلها. وبرؤية تاريخ الفن عبارة عن تاريـخ شخصيات مبـدعة وليس تـاريخ مدرسة بأكملها. فنرى أنه يحترم إبداع الفنانين المتنـاقضين من وجهـة نـظر المـوقف الجـمالي والإنجـاز التقني: داڤيد الكـلاسيكي بـرودون الرومانسي، ديـلاكروا الملون، أنغـر فنان الخـطوط. غير أنـه يجمعهم

قاسم مشترك هــو الإبداع المتميـز الموقـع في الحركـة الفنية الفـرنسية. وأثبت بودلير من خلال هذه المداخلة مقدرة الناقد العالم بتاريـخ الفن علماً راسخاً يجعله يتحرك على أرضية نظرية بحـرية وتميّـز. فضلاً عن أن بـودلير النـاقد كـان يخاطب الجمهـور بلغة الحـريص عـلى إيصـال المعرفة الفنية بتسلسل تاريخي أو على الأقل منطلقـة من خلفية تـاريخية في فهم الفن المعاصر، لإيمانه بأن الظواهر الفنيـة لا تولـد فجأة وإنمـا ترتبط بجذور لا بد وأن تحدد وجهتها.



٤ صالون عام ١٨٤٦

في نقـده لصالـون عام ١٨٤٦ الـذي شكل نقلة نـوعيـة في رؤيـة بـودلير النـاقد للفن قيـاساً عـلى صالـون ١٨٤٥. سنجد بـأن نظريـة متكاملة حول الفن والواقع الفني الفرنسي دفع بها بودلير مرة واحـدة، بحيث وضعتـه مباشرة في مصـاف أبرز نقـاد عصره، طرح بـودلير في مقـدمة صـالون ١٨٤٦ وجهـة نـظر تتضمن الجـواب الأسـاسي عـلى الأسئلة التي طرحها في صالون ١٨٤٥ حـول واقع الأزمـة الفنية بـين السلطة البرجوازية والفن من جهة، وأزمـة الفنان الـبرجوازي والنقـد من جهة أخرى. ورأى بودلير أنـه لا يمكن النهوض بالفن الفرنسي إلا في حـالـة واحـدة هي «أن يـأتي اليـوم السعيـد وتصبـح لـدى العلماء ملكية، ولدى أصحاب الملكية والسلطة «البرجوازيين» المعرفة. حينها فقط ستصبـح السلطة سلطة متكاملة لا ينـاهضها أحـد»[١٨]. فيوجـه كلامه «إلى أصحاب المدن الذين يملكون السلطة، عليكم أن تتعلمـوا الإحسـاس بالجـمال، وبمـا أنـه لا يمكن لأحـد منكم أن يعيش بـدون

(١٨) بودلير. ش. المرجع نفسه. صالون ١٨٤٦. المقدمة. ص ٦١ - ٦٢.

السلطة، فلا يملك حق حرمان نفسه من الشعر»[19]. ويبرر بودلير الهوة القائمة بين البرجوازية والفن، «بسبب أرستقراطية الفكر الذي تزعم البرجوازية بأنها غير قادرة على فهمه واستيعابه»[20] ويشير إلى خطأ هذا الموقف مؤكداً أن «الفن ضرورة حتمية للبرجوازية لأن الفن هو الخير القيم، والعصري الذي يمنح الدفء والطراوة ويقي الجسد والروح ويجعلهما في حالة توازن هارموني»[21]. ويطالب البرجوازية التي «تعطي جهدها ووقتها للعمل، بأن تحاول تغذية أحاسيسها وعقلها ومخيلتها عبر الفن، واعداً إياها بأن غذاء الفن ضرورة لإعادة توازن وجودها، ويمنحها السعادة للمجتمع حين تحصل على توازن حقيقي ومتكامل»[22]. ويختتم هذه المقدمة فيقول متوجهاً إلى البرجوازية بالذات، «لأكثرية البرجوازية عدداً وقدرات وملكية، أقدم كتابي هذا، وبدون هذه الأكثرية لا معنى لهذا الكتاب» لو أمعنا قراءة ما بين السطور في هذه المقدمة، لوجدنا أن يقيناً عميقاً لدى بودلير بأهمية منجزات الثورة البرجوازية الفرنسية في تأميم المؤسسات الفنية والمتاحف التي أتاحت الفرصة أمام الجمهور بالتعرف على الفن وإخراجه من دائرة الأقلية والنخبة. وقد يكون بودلير من أوائل نقاد عصره الذي دعا البرجوازية إلى خلق فن خاص بها بعد أن أثبتت المدرسة الكلاسيكية والأكاديمية عجزها عن التعبير عن المتطلبات الروحية للبرجوازية، وعن واقع العصر البرجوازي.

---

(١٩) بودلير. ش. المرجع نفسه. صالون ١٨٤٦. المقدمة. ص ٦١.
(٢٠) بودلير. ش. المرجع نفسه. صالون ١٨٤٦. المقدمة. ص ٦٢.
(٢١) بودلير. ش. المرجع نفسه. صالون ١٨٤٦. المقدمة. ص ٦٢.
(٢٢) بودلير. ش. المرجع نفسه. صالون ١٨٤٦. المقدمة. ص ٦٢.

I ـ مفهوم الرومانسية:

وينتقل بودلير مباشرة إلى نقد الرومانسية التقليدية التي عجزت بدورها أيضاً عن فهم الواقع المعاصر وبهروبها منه إلى الحلم، القرون الوسطى، المسيحية، والشرق، وعبادة الطبيعة. مما جعل الرومانسية تشيخ في مرحلة مبكرة جداً من انتصارها على الكلاسيكية. ويطرح بودلير إزاء هذا الواقع الرومانسي تحديداً وفهماً جديداً للرومانسية قوامه الأساسي المضمون وليس الشكل. فهو يؤكد على طريقة الإحساس الرومانسي، ولا يهتم بمسألة الأنواع الفنية واختلاف الأساليب. ويشكل مفهوم الإنسان مقياساً رئيسياً للرومانسية وكذلك العالم الداخلي للفنان، إن نظرية الرومانسية هي بذرة الفكر الجمالي لدى بودلير، وإذا لم تفهم بالشكل الحقيقي، فلا يمكن فهم موقف بودلير من الفن وموقعه في حياة الإنسان. أتخذت نظرية الرومانسية لديه مفهوماً ديالكتيكياً ما بين وجهين للرومانسية: خارجي ـ الموضوع، اللون المحلي، وداخلي ـ طريقة الإحساس. وبرأيه يتجاور نوعان من الرومانسية: رومانسية واقعية متمثلة في الرواد والمعاصرين، ورومانسية حقيقية أو مثالية. فالرومانسية التي كانت واقعاً في عصره هي مجموعة من الفنانين الذين ابتعدوا عن الأكاديمية في الفن، وفهموا أن اللون مناهض للخط وبأن الحركة مناهضة للجمود، وبأن الجمال النسبي يقوم على تصوير الطابع المحلي والغرائبي، وينفي الجمال المطلق اللازمني.

واستعاضوا بالميتولوجيا والموضوعات القروسطية عن الموضوعات القديمة الكلاسيكية. رافضين الثقة العمياء بالنموذج، مؤكدين على دور الذاكرة والمخيلة لدى الفنان. أما الرومانسية

الحقيقية أو المثال الذي يجب أن يقتدى به، برأي بودلير، هو ما كان يحلم ببنائه بنفسه والتي يمثل نموذجها لوحات وألوان ديلاكروا، أشعار وقصص أدغاربو، وأوبرا فاغنر.

شرح بودلير شأنه شأن كل منظري الرومانسية (الألمان والرواد الفرنسيين: دي ستايل وشاتوبريان). مسألة النزوع نحو الرومانسية في بلاد الشمال. فيقول: «إن الرومانسية ـ إبنة الشمال، لأن الشمال شغوف بالألوان، وأحلامنا باللون ـ أحلام أبناء بلاد الضباب» (. . . . . .) عكس الجنوب ـ الطبيعي، فالجنوب حاد ودقيق كالنحات أما الشمال المريض والقلق فيعوض لنفسه عبر لعبة «المخيلة»، إنها معادلة الشمال والجنوب بالرومانسية محاولة ربط الفكر الجمالي بنظرية المناخ وأثرها على الطباع التي طرحها أعلام التنوير الفرنسيين خاصة مونتسكيو. قيد لبودلير أن يغترف من غنى الواقع الثقافي الفرنسي الذي كان يتطلب إعداداً نظرياً، والذي كان يفترض على كل من كان يؤرقه هذا الواقع، أن يلم بمعارف شتى، لكي يستطيع أن يساهم في إغناء الحركة الفنية، وفي تحديد شكل وماهية الفن الجديد. فالأربعينات هي فترة الفراغ والضياع في الفكر الجمالي الفرنسي، بعد أن شاخت الرومانسية مبكراً ولم يكن هناك من بديل «فالتقاليد الفنية العظيمة انحسرت، والجديدة لم يتم إيجادها بعد». وتميّزت هذه الحقبة التاريخية بمخاض عسير في البحث عن قيم جديدة تتلاءم وروح العصر، لذا شدت اهتمام الكثير من الأدباء والفنانين في البحث عن أرضية فكرية وفنية يستطيعون الوقوف عليها والتي «تطلبت بناء فنها» الخاص بها. فكيف رأى بودلير نفسه إلى خرائب الرومانسية العجوزة؟ وبما سيتعيّن البديل لها؟ وهو الشاعر الذي لم

ترضه ديمقراطية هيجو البرجوازية! ولا قيم الكونت دي ليل الجمالية الأرستقراطية! ورغم أن علاقة حميمة ربطته طيلة حياته بزعيم نظرية «الفن للفن» تيوفيل غوتييه وبتيودور دي بونفيل، ولكن بودلير صوّب قلمه ضد هذه النظرية في مقالته حول «المدرسة الوثنية» معتبراً أن «الشغف بالفن الشكلاني كالقرحة التي تبدأ أطرافها بالتآكل. ذلك أن غياب الخير والحقيقة عن الفن يشبه غياب الفن نفسه، ويفقد الفنان هدفه»[٢٣]. كان بودلير يؤكد على ضرورة التعبير عن روح العصر، ولم يهرب مطلقاً من نثرية الحياة المعاصرة ولم يتقوقع في برجه العاجي كغوتييه بل على العكس، تمكن من استيعاب هذه النثرية بمنتهى تواترها وبكل ملكته الإبداعية. وفي مقالته عن الفنان بيير ديبون قال بودلير «إن الطوباوية الطفولية في مدرسة الفن للفن، تنفي ليس فقط الأخلاق، وإنما الشغف أيضاً، ولهذا تغدو حتمية مسألة عقمها». وأكد بودلير على ضرورة تمثيل الجمال المعاصر معتبراً أيضاً بأن فن التصوير - هو «أخلاق معبر عنها بالألوان». وهو مفهوم سبق وطرحه ستندال في العشرينات. لقد ولد إبداع بودلير من رحم الرومانسية، وكان يحسب نفسه دائماً على المدرسة الرومانسية بغض النظر عن اختلاف فهمه للرومانسية عن الرومانسيين التقليديين «شاتوبريان، مدام دي ستايل، كونستان، نودييه» وفي الوقت الذي كانت فيه الرومانسية مغمورة بالمنفعة البرجوازية وكان النتاج الأدبي محكوم بضيق الأفق. وحل الفن «الصافي» محل الفن الاجتماعي، وبات زعماء الرومانسية هيجو ولامارتين. وجورج صاند وسانت بوف مشهورين، ومتأرجحين ما بين

(٢٣) بودلير. ش. المرجع نفسه. المدرسة الوثنية. ص ١٣٤.

إعطاء تنازلات للبرجوازية أو للاشتراكية. وغاب عن ساحة الفن التشكيلي كل من ريتشارد بوننغتون، آري شيفر، وأ. دڤيريا، ووقف بولانجيه صاحب لوحة «مازيبا» في ظل فكتور هيجو يصوّر له أعماله الأدبية، وكذلك الأخوة جوانو، واستنفذ كل من ألكسندر غابرييل ديكان وماريلا إبداعهما. وقد تقاسم الساحة الفنية كل من أنغر وديلاكروا وكان شاسريو الشاب يشق أولى خطواته في فن التصوير. فالأربعينات كانت مرحلة انتقالية ما بين الرومانسية والواقعية من جهة، والرومانسية والانطباعية من جهة ثانية. لذا حاول بودلير جاهداً التخلص من أزمة الرومانسية والمرحلة الفنية ببعث الرومانسية وإلباسها ثوباً معاصراً يتلاءم وروح العصر، والنموذج البديل رآه في ديلاكروا الفنان من جهة وفي طريقة بلزاك بالتعامل مع الحداثة «Modernism» من جهة ثانية. والتوليف بين رومانسية ديلاكروا ومفهوم بلزاك «للحداثة» شكل مهمة صعبة لبودلير في جمع ما يصعب جمعه. وقد اختتم صالون ١٨٤٦ بندائه للفنانين الفرنسيين نحو محاولة التعبير باللون عن روح العصر في نتاجاتهم المقبلة، معتبراً بلزاك المنطلق في الكلمة.

في الحقيقة لم يرتد أبطال ديلاكروا ملابس عصرية كالتي ارتداها أبطال بلزاك بل بالعكس، بعد صالون ١٨٤٦ لبودلير أظهر ديلاكروا امتعاضه من بودلير في محاولته إلباس فنه، ملابس بلزاك الواقعية، وهذا ما ذكره في إحدى رسائله مشيراً إلى امتعاضه من خطوة بودلير في بدايته النقدية، حيث تمسك بديلاكروا كنموذج للحداثة وفنان العصر الأول. لقد بحث بودلير في تعريفه للرومانسية عن أفكار ديلاكروا الفنية في لوحاته، وعن مفاهيم ستندال للجمال المعاصر،

وعن أبطال بلزاك. وحاول بودلير بعث الرومانسية بإضفاء روح العصر عليها معتبراً بأنّ «الرومانسية هي كل ما هو فن حديث، أي ما يجمع ما بين الحميمية، الروحانية، اللون، والنزوع نحو اللانهائي»[٢٤] وهو لا يقف عند اختيار الموضوعات بل عند «طريقة الإحساس بالعالم والتعبير عنها بصدق»[٢٥]. لم ير بودلير في فهمه للرومانسية هروباً من الواقع بل انعكاس هذا الواقع بكل مأساويته في العمل الفني. وقد طوّر مقولة ستندال حول «الرومانسية - هي الجمال المعاصر». وجعل منها نظرية متكاملة في الفن التشكيلي مضيفاً إليها مفاهيم «الطابع المحلي» «اللون» نظرية «التوافق» و«التفرد».

وحين نقارن مفهوم بودلير للرومانسية وتحديد الرومانسي بوصفه نقيضاً للجمال القديم فيقول «إن تسمي نفسك رومانسياً، وتنظر إلى الماضي يعني أنك تناقض نفسك»[٢٦]، نرى بأن بودلير حاول تنقية وتخليص الرومانسية من النزوع نحو القرون الوسطى - المسيحية - الشرق وأفريقيا، التروبادور، التاريخ. فهو يعتبر «بأنه لدينا جمالاً يجهله القدماء أنفسهم»[٢٧] وبهذا الفهم للرومانسية بنى بودلير الهوة بينه وبين الرومانسية الكلاسيكية. كما انتقد بودلير الاتجاهات الفنية التي أبعدت الرومانسية عن المعاصرة أو كما يسميها «روح العصر» واعتبر أن نظرية «الفن للفن» ونظرية «نفعية» الفن أو وظيفية الفن النفعية، أبعدوا الفن عن دوره الأساسي وحاول تفسير فن الرومانسية بالذات

---

(٢٤) Baudelaire.ch. Oeuvres complètes T.2. P.26, Paris, 1976.

(٢٥) بودلير. ش. المرجع نفسه. عن الرومانسية، ص ٦٥.

(٢٦) بودلير. ش. المرجع نفسه. عن الرومانسية، ص ٦٥.

(٢٧) بودلير. ش. المرجع نفسه. عن الرومانسية، ص ٦٦.

باعتباره «إعادة إنتاج للحيـاة المعاصرة»، بفضـل «المخيلة، ملكة كـل المواهب» فيقول الرومانسيـة «هي مزيـج من الإنجاز المتقن، واكتـمال معرفة الـذات، واكتشاف جـوهر الـظواهر الشخصيـة والإنسانيـة في الإنجـازات الروحيـة، وتطور الـوجود المـوضوعي»[٢٨]. مؤكـداً عـلى ضرورة تنقية الرومانسية من شوائب «الرومانسية المزورة» والرومانسية المظهرية ويرى أن الفن يجب أن يكـون أصيلاً وحقيقيـاً في تعبيره عن الـطابـع المحـلي، وليست أصـالـة الفن في محـاكـاة الفن اليـونـاني أو الروماني، إنما في نقل المشـاعر الحقيقيـة، الحزينـة والعميقة، المفـرحة والكثيبة. وبما أنه في كل العصـور ولكل الشعـوب نظمهـا الأخلاقيـة والروحية وميولها الخاصة نحو الجمال وجمالها الخاص بها، فهذا يعني أن زمننا يستحق بأن يكـون له مـا يميزه كخـاصية، معتمـداً على الاتجـاه المنـطقي في «نظام الأشيـاء»، ويقول «إن عصرنـا ليس أقل أهميـة من العصور الباقية وهو غني بإيحاءاته الرفيعة»[٢٩].

وكـرس بودلـير جـزءاً من صـالـون ١٨٤٦ لبحث مشكلة جـدارة «بطولة الحياة المعاصرة» لأن تستحوذ على اهتمام الفنانين، ولكي تبعث دماً جديداً في أوصال الرومانسية الهرمة بل وتنقيها من كل مـا لحق بها من أوهـام وسلبيات ابتعـدت بهـا عن الإبـداع في التعبـير عن «روح العصر» و«أمراض القرن». إن طرحاً جديداً لمفهوم الرومانسية هـو في الحقيقة مزيج من رومانسيـة ديلاكـروا وواقعية بلزاك جعـل من أفكار بودلير الجمالية أرضية للتواصل والتفاصل مع الـرومانسيـة التقليديـة.

---

(٢٨) بودلير. ش. المرجع نفسه. عن الرومانسية، ص ٦٦.

(٢٩) بودلير. ش. المرجع نفسه. عن بطولة في الحياة المعاصرة، ص ١٢٨.

وليس فهم بودلير للرومانسية الإحالة متطورة عن الرومانسية، تتخطاها نظرية وواقعاً نحو فهم أكثر تقدماً وعمقاً لحركة التاريخ والمجتمع والفن، بل هي استشراق للمستقبل الفني ومحاولة لطرح مفهوم «للفن الجديد» البرجوازي ابن الثورة الفرنسية الحقيقي بعد فشل الكلاسيكية الداقيدية والرومانسية التقليدية للجيل الأول من الأدباء والفنانين الرومانسيين لخلق «فن جديد» معبّر عن الدراما الروحية واللاإرادية لابن القرن التاسع عشر. هذه الدراما التي أشار إليها جوزيف دي ميستر والتي تأثر بها بودلير فيقول في يومياته «إن دي ميستر وإدغاربو علماني التفكير وبالدرجة الأولى تقويم دراما الإنسان المعاصر التي تتمثل في خوائه من الحيوية الذهنية والروحية، والإخلاقية والإبداعية»[٣٠]. فالرومانسيون رأوا عملية الخروج من هذه الدراما ـ الأزمة، إما بالتمرد على المجتمع والكون (وغالباً ما كان هذا التمرد ينتهي بموت البطل أو فقدان السعادة) وإما بالهروب إلى المجتمعات البطريركية حيث الانسجام الروحي بين الإنسان والمجتمع والطبيعة ما زال قائماً، (وغالباً ما نفى هذا الهروب عن الرومانسيين صفة «ابن القرن» المبدع لفن جديد هو فن عصره البرجوازي). كان بودلير يدرك البؤس المتولد عن دراما «اللاإرادية» لمعاصريه، لكنه كان يرفض الفهم الرومانسي لهذه الدراما وأسلوب التعبير عنها. وبذلك يكون فكر بودلير الجمالي مناهضاً للرومانسية وحلولها للأزمة، أي علاقة الإنسان بالواقع. وإذا قارنا رؤية بودلير «للرومانسية الحقيقية» والرومانسية نفسها، نجد أن بودلير قد تخطى الرومانسية نحو ضرورة خلق بديل للدراما، بالانصهار في

(٣٠) Baudelaire Ch. Journaux intimes. Paris. 1949.p. 40.

المجتمـع المعاصر وبـالتحديـد البرجـوازي. لذا طـرح مفهوم «الحيـاة المعـاصرة»، «الجـمال المعـاصر»، أو «الـرائـع» المنبثق من المجتمـع المعاصر. في نهاية تعليقـه النقدي عـلى صالـون ١٨٤٦، طرح بـديلاً لأزمة فن التصوير المعاصر بلغت أنظار الفنانين إلى البطولة في الحيـاة المعاصرة، الجديرة بالإلهام.

II ـ مفهوم البطولة في الحياة المعاصرة. الحداثة.

يركز بودلير أفكاره الجمالية على فن التصوير بالذات (نـظراً لتراجـع موقع فن النحت منذ أيام الثورة الفرنسية). فيقول: «يربط العديد ما بين انحطاط فن التصوير والانهيار الأخلاقي... ولعـل هذه المقـاربة هي تـبرير، ضعيف الإيمـان لبعض الفنانـين العاملين بـرؤيـة المـاضي للفن. وقـد يكـون ذلـك أسهـل عليهم من النهـوض بـزمنهم». إن التقاليد.العظيمة اختفت وانقرضت، ولم يخلق لها بديل، من هنا علينا البحث عن المنحى الملحمي للحيـاة المعـاصرة، لإثبـات مسـألـة أن عصرنا يحمل في ذاته عناصر رفيعة لا تقل أهمية عن عناصر الجـمال في العصور السابقة»[٣١]. تقود بودلير الاستنتـاجات بـأنه «في كـل أشكال الجمال وفي كل الظواهر الحياتية تكمن عنـاصر أبديـة وعناصر عـابرة، مطلقة وخصوصية. ولكن ليس هناك من جمال مـطلق وأبدي مشـترك للجميع. أو بالأحرى هناك تجريد له مستقىً من كل أنواع «الرائع». إن عنصر الخصـوصيـة ينبثق من الشغف، وبمـا أننـا نتميـز بهـذا الشغف، إذاً لـدينا جمـالنا الخـاص بنا»[٣٢].

(٣١) بودلير. ش. المرجع نفسه. عن بطولة الحياة المعاصرة. ص ١٢٧.

(٣٢) بودلير. ش. المرجع نفسه. ص ١٢٧.

III - مفهوم الرائع :

ينطلق بودلير من فلسفة حتمية متغيرات قوانين «الرائع» ويربط هذه المتغيرات بالعصر أو الموضة أو الأخلاق أو الميول - أو كل هذه المؤثرات مجتمعة. ويقترب في تفسيره لمفهوم الرائع من موقف الفنان ديلاكروا الذي كتب مقالاً عن متغيرات «الرائع» يقول: «إن طبيعة الرائع متغيرة، وتتعلق إما بالشكل المصور، والفنتازيا، أو مزاج الفنان وذوق عصره»... والتعمق في أسباب تغيّر طبيعة الرائع منذ القدم حتى أيامنا يقودنا إلى حتمية خلق جمال خاص بنا. هناك قوانين ورثناها عن القدماء مثل الإحساس بالمقاييس، زخم التعبير، النبل، البساطة، وهذا لا يعني تكرارها بلا نهاية في تصوير الأبطال القدماء وآلهة أوليمب الذين لا نعبدهم[٣٣]. إن حالة التناقض المأساوي بين الواقع وأدوات التعبير عنه، قادت كل من بودلير وديلاكروا كشاهدين على «انحطاط» العصر الفني، ومناهضين شجاعين للثقافة المزيفة، ومحاولة استبعادها، في نضال ثابت ضد الدغمائية والأكاديمية والصالونية المسيطرة آنذاك على الذوق البرجوازي. يقول بودلير إن فنانينا ارتدوا الملابس التركية (إشارة إلى موضة الاستشراق التي ازدهرت في الفن الرومانسي الفرنسي) والملابس اليونانية القديمة (إشارة إلى مدرسة، داڤيد) ولا أحد منهم إنتبه إلى جمال ملابسنا الحديثة السوداء - رمز الحداد الأبدي» [٣٤] لقد فتح بودلير باباً واسعاً للنقاش في البحث عن الرائع

---

(٣٣) ديلاكروا. أ. افكار عن الفن. موسكو.

(٣٤) بودلير. ش. المرجع نفسه. ص ١٢٨.

في حركة الواقع والمحيط العام.

واعتبر أن «علم الجمال ملزم بتقييم الذوق العام المنطلق من أسس الثقافة الجماهيرية النامية. وبما أن الفن نتاج عصره، فإن طابع الحياة المدينية، الملابس الحديثة التي تدل على المساواة العامة، الجمال السياسي، الزحام البشري، موكب الحانوتيين الكبير، الحانوتيين السياسيين والعاشقين، والبرجوازيين كلنا يشارك في عملية دفن ما، وتلك الغضون المشوهة التي تتثنى كثعبان حول الجسد المضني، ألا تستحق يا ترى أن تملك سراً لروعتها؟»[٣٥] فيما بعد يوضح بودلير فكرته عن مهمات الفن المعاصر والفنانين المعاصرين فيقول: «إن أكثرية فنانينا عالجوا الموضوعات المعاصرة، مكتفين بالموضوعات الاجتماعية والسياسية الرسمية التي تصور انتصاراتنا وبطولاتنا السياسية (يقصد بها صور المعارك والحروب والثورات والانتفاضات)، ولم يقوموا بهذا الجهد إلا بأوامر من السلطة التي تدفع لهم مالاً وترعاهم. لذا فإن البطولة في حياتنا المعاصرة التي تتمثل في حياة الترف والأبهة وآلاف المخلوقات المسحوقة، والمآسي المعششة في دهاليز المدينة الكبيرة، المجرمين وبائعات الهوى، الذين تفتح أعيننا على بطولاتهم يومياً كل من صحيفة «غازيت دي تريبون»، و«مونيتور»[٣٦].

في هذه المقارنة بين واقع الفن والواقع المعاصر يطرح بودلير مسألة

---

(٣٥) بودلير. ش. المرجع نفسه. ص ١٢٨.

(٣٦) بودلير. ش. المرجع نفسه. ص ١٢٨ - ١٢٩.

موضوعية بل هي من أكثر المسائل موضوعية في علم الجمال للقرن التاسع عشر وهي مدى ملاءمة المجتمع البرجوازي للفن. والسبب الأساسي الذي دفع بودلير بهذا الاتجاه، هو تكونه في زمن ما بين الثورتين ١٨٣٠ ـ ١٨٤٨ أي المرحلة الثورية نسبياً والتي حملت طابع المرحلة الانتقالية. فقد ساد فرنسا آنذاك تطور عاصف للاقتصاد، اثر تحقيق انقلاب في الصناعة، رافقه تغيرات في البسيكولوجيا الاجتماعية، ونوعية الفئات الاجتماعية. وباتت فيه المدينة مقراً لنمو شتى أشكال الوعي الاجتماعي، بالأخص تغير طابع باريس حيث ظهرت علائم التطور الصناعي وانعكست على طبيعة ونمط الحياة. ظهور المقاهي والملاهي، والمسارح، وتطور الصحافة التي أخذت تنحو منحى الثقافة الجماهيرية. لقد التقط بودلير فكرة جديدة دفع بها في نهاية صالونه إلى الجمهور وهي فكرة الوسط المديني. الطبيعة اللامبالية الغريبة والمشبوبة بالأسرار، فيقول «في عمق الغابات، وتحت القناطر، التي تذكرنا بأعمدة الهياكل والكنائس، أفكر بمدننا المدهشة، بالموسيقى غير العادية المنسابة من القمم، والتي توحي بالإلهام لكونها تجسد الأنا الإنسانية ـ إن الحياة الباريسية غنية حقاً بالموضوعات الشاعرية والبديعة. فالروعة تحيط بنا من كل الجهات، نتنفسها مع الهواء، لكن أعيننا لا تلاحظها»[٣٧]... ومن خلال طرح أفكاره حول جمالية الوسط المديني، كان بودلير يحلم بفنان قادر على التقاط سر جاذبية روح العصر وأبطال العصر البعيدين عن جمالية آخيل وأغاممنون فيقول «إن الملونين العظماء يتمكنون من إنتاج لون مشتق من الملابس السوداء، وربطات العنق البيضاء. والخلقية

(٣٧) بودلير. ش. المرجع نفسه. ص ١٢٩.

الرمادية، بل وملزمين بتشكيل لون للحياة المعاصرة، وللبسيكولوجيا المعاصرة وللجمال المعاصر»[٣٨] شاجباً المدرسة الألمانية المثالية، مصراً على ربط الفن بالواقع، وربط الفنان بآلهة الأرض». ويختتم بودلير صالونه بضرورة امتلاك أدوات التعبير عن نثرية الحياة البرجوازية، وإيجاد المناسب فيها للشعر، كما استطاع أن يفعل ذلك بلزاك في الأدب حيث بدأ الأكثر بطولة، والأكثر تفرداً، والأكثر شاعرية» والذي تمكن من تحقيق الكمال في معناه المعاصر. إن مأثرة بلزاك تتلخص ـ حسب تعبير بودلير في كونه نقل «روح العصر» بصورة رائعة، قلقة وشغوفة في تصويرها للمدن العصرية العاصفة والمريرة، والرذائل العصرية بكل حدتها ودقتها»[٣٩]. والحقيقة يخفي بودلير حالة من التماثل بين وجهي عملة واحدة: فهو يخفي السخرية وراء النبرة الجدية، بالإحساس من أن المستوى العام لا يتوافق وتطور الفن، لذا قد تشكل المصاعب المتأتية عنه، قدرة على الارتقاء بالواقع نحو قمم إبداعية جديدة. لم يتوقف بودلير عن بلورة نظريته حول ضرورة الانصياع لنبض الزمن المعاصر للفنان في كل مقالته النقدية حول الفن التشكيلي في الخمسينات. وبما أن نظريته هذه حول روح العصر قد تطرق إليها لاحقاً في معرض الفن العالمي لعام ١٨٥٥، وفي صالون عام ١٨٥٩ «الفنان المعاصر» وفي مقالته حول «شاعر الحياة المعاصرة» لا بد لنا في هذه الدراسة عن أفكار بودلير الجمالية أن نتخطى المنهج التاريخي وفق قراءة تتابعية لكل الأفكار التي عالجها في كل صالون نقدي على حدة، وعملاً بموضوعية حكمة التكامل والتطور في كل

---

(٣٨) بودلير. ش. المرجع نفسه. ص ١٢٨.

(٣٩) بودلير. ش. المرجع نفسه. ص ١٣٠.

فكـرة على حـدة بغية بلورة الفكـرة الواحـدة في شتى مراحـل التطرق إليها. لذلك سنؤجل الكلام عن علاقة بودلير بالفنـان ديلاكـروا التي منحها حيّزاً واسعـاً وهامـاً في نقده لصـالون عـام ١٨٤٦ إلى ما بعـد الانتهـاء من اعطاء صـورة متكـاملة عن نـظريتـه حـول روح العصر و«الرائع» في الفن المعـاصر التي اكتملت ونضجت في الخمسينات من القرن التاسع عشر لديه. ففي مقالتـه عن «الفهم المعاصر للتقـدم في الفن التشكيلي» يعود بودلير ثانية إلى مقولة الرائع فيقول: «إن الرائـع دائماً غير عادي... لكونه يتضمن الغرابـة، الفكرة، الـلاوعي، وفي الـلاعاديـة يتميّز الـرائع عن المبتـذل، إن لاعاديـة «الـرائـع» ضرورة حتميـة، متغيرة بـلا نهاية، ومـرتبطة بـالـوسط، والمنـاخ، والأخـلاق والقـومية، والـدين، وشخصيـة الفنـان ـ لـذلـك لا يمكن تـطويعهـا وتغييرها بشكل طوباوي ووفق أوامـر من معبد العلم على سبيل المثال دون موت الفن...»[٤٠].

IV ـ مفهوم الرائع وفكرة «التقدم»

وفي معرض حديثـه عن الرائـع يعرج بـودلير عـلى فكرة «التقـدم» ليقارن بين الازدهار الصناعي ـ التقني أي المادي والانهيار الـروحي ـ الأخلاقي، فيقول: «إن هناك مفارقـة أخافهـا كما أخـاف النار، أعني بها فكـرة التقدم. إن هذا الإختراع الحديث للفلسفة الكاذبة من ناحية فلسفة الطبيعة أو الفلسفة الإلهيـة، ليس إلّا قنديـلاً جديـد الموضـة. وهو عبارة عن فـانوس شـاحب الضوء، تسيـل منه العتمـة على كـل نواحي المعرفـة... ومن يريـد إضاءة طـريق التاريـخ عليه قبـل كل

(٤٠) بودلير. ش. حول الفهم المعاصر للتقدم في الفن التشكيلي. ص ١٣٨.

شيء أن يطفىء هذا القنديل الجشع. إن فكرة التقدم غير المقنعة ازدهرت في أرض معفنة للاكتفاء الذاتي المعاصر، وقد حرمتنا من نعمة الواجب الاخلاقي، وأبعدت أرواحنا عن عبء المسؤولية وحررت إرادتنا من كل المتطلبات التي فرضت عليها الطموح إلى الكمال... وإذا قيد لها أن تسود طويلاً... فإن انحطاطاً حتمياً سيسود»[41]. ويستطرد بودلير لبلورة فكرته قائلاً: اسألوا أي فرنسي متنعم الحال، معتاد على ارتياد المقهى الخاص به يومياً ليقرأ جريدته، عن معنى التقدم، سيجيبك بأن التقدم هو «البخار، الكهرباء، إضاءة الغاز، ـ وعجائب لم يعرفها الرومان، وأن هذه الإنجازات العلمية تؤكد تفوقنا على العالم القديم. فيا لها من ظلامية مخيمة على عقله المقلوب، إذ يخلط ما بين الفهم المادي والروحي، وبفعل الفلسفة الصناعية والأمريكية الطابع، فقد إمكانية تصور الفارق ما بين العالم الفيزيولوجي والعالم الأخلاقي، ما بين الواقعي وما فوق الواقعي»[42]. ويربط بودلير ما بين الفهم السائد لدى الشعب حول مفهوم التقدم المادي وبين التقدم الحقيقي الذي يراه بودلير في التقدم الأخلاقي وعمق الفهم للوجود كما في العصور الغابرة، وفي الإبداع الفني. ويستنتج بودلير بأن التقدم التقني يحكم الشعوب بمستقبل قاتم والدلالة على ذلك ـ وفق تعبيره ـ فقدان فن معاصر حقيقي في فرنسا وإيطاليا وإنكلترا وإسبانيا، مواطن الفن العالمي حيث خلت قاعة معرض الفن العالمي من فنانين أوروبيين ورثة ليوناردو ورافاييل

---

(٤١) بودلير. ش. حول الفهم المعاصر للتقدم في الفن التشكيلي. ص ١٣٩ .

(٤٢) بودلير. ش. حول الفهم المعاصر للتقدم في الفن التشكيلي. ص ١٣٩

وفيلاسكس وسورباران وديورر»[٤٣]. وينهي كلامه قائلاً: «ينتظرنا اليأس». وبمجرد أن أنهى مداخلته النقدية بتوقفه عند إبداع الفنانين الفرنسيين ديلاكروا وأنغر نستخلص بأن بودلير لم ير جديداً، مثيراً للتفاؤل في المعرض العالمي لعام ١٩٥٥ سوى الفنانين المذكورين، ولعل حالة من اليأس حيال الواقع البرجوازي والفن في فرنسا وعموم أوروبا وحتى أميركا كان يدفع ببودلير نحو بلورة أفكاره الجمالية حول الرائع وروح العصر بنبرة فلسفية ـ تاريخية.

أولاً: لقناعته بضرورة فتح أبواب على المستقبل أمام الفنانين من قبل النقد،

ثانياً: لتعمق فلسفته الجمالية مع الزمن وتطور شخصيته الإبداعية وفكره النقدي بعلاقته بالواقع الرمادي لعصره.

فيقول في مقالته «شاعر الحياة المعاصرة» متطرقاً (لمفهوم الجمال، الموضة، السعادة) بأن «الجمال هو الوعد بالسعادة»(*)، ويحاول أن يطرح نظريته حول الرائع من وجهة نظر عقلانية تاريخية مناقضة لنظرية الجمال المطلق والموحد. فيقول بأن «الرائع» ازدواجي رغم أن الانطباع الذي يتركه واحد. فهو يتضمن عناصر أبدية وثابتة، وعناصر نسبية وظرفية. وازدواجية طابع الرائع، تنطلق من إزدواجية طبيعة الإنسان. وإذا قارنا عناصر المطلق والأبدي بروح الإنسان، فإن العنصر النسبي والمتغيّر يشبه جسد الإنسان»[٤٤].

(٤٣) بودلير. ش. حول الفهم المعاصر للتقدم في الفن التشكيلي. ص ١٣٩ ـ ١٤٠.

(*) قول معروف لستندال.

(٤٤) بودلير. ش. (الجمال، الموضة، السعادة)، ص ٢٨٥.

وفي مقالته عن «روح العصر» يبلور فكرة ثنائية طابع «الرائع» فيقول إن الرائع يشرح الصلة الدائمة بين مايسمى بالروح وما يسمى بالجسد، وكيف يعكس الشكل المادي الروح التي تحدده». وينطلق لتحديد دور الرائع من خلال روح العصر والتجديد فيعتبر بأن التجديد يشكل الناحية المتغيرة والعابرة، والحرفيّة. وبما أن كل فناني الماضي، عكسوا طابع عصرهم فلماذا علينا نحن أن نحتقر عصرنا. بل يجب علينا أن لا نضيع عنصر المتغير أو العابر، الطائر والمتجدد بلا نهاية». إن نزوعاً نحو السوداوية في الحياة الروحية المعاصرة اتخذ لدى بودلير طابع تحديد لا عادية أو استثنائية الجمال المعاصر، «الشيطاني» النزوع فيقول: «أريد أن أقول «بأن الدور الأساسي في الفن الحديث للميول الشيطانية، ويُهيّأ إليّ بأن الجزء الشيطاني في الإنسان يتنامى بعمق يوماً بعد يوم»، فيمجد طابع «الكآبة» الذي يخيم على أعمال ديلاكروا، وطابع المرارة والقهر الذي يميّز أبطال الفنان غيز ودوميه»، وكان يدهشه النبرة القاتمة في لوحات وعالم تأملات ديلاكروا، وفي «تمجيد العذاب ذلك النشيد الرهيب، الذي يعزف على شرف حتمية واستعصاء الفجيعة». ففي يومياته كتب يقول: إنني وجدت تعريفاً للرائع ـ إن الرائع ليس إلا الحزن الغامض الذي يترك مساحة للتكهن. . . دراما الحب النقي المفقود، فكرة القوة السلطوية التي لم تستطع أن تحقق ذاتها، فكرة اللاإحساس بالانتقام، السرية والحزن. . . فأنا أؤكد بأنه لا يمكن للجمال أن يمزج بالفرح، إن الفرح زينة مبتذلة له، وليست الكآبة سوى النجم الذي يقود الجمال، بل وأكثر من ذلك ليس بمقدوري خلق جمال إذا لم يكن على صلة بالحزن. . . والتجسيد المكتمل للجمال الذكوري ـ

الشيطان في صورة ميلتون»[٤٥]. فالنزوع نحو الميول السوداوية التي تشكل الكآبة والحزن والفجيعة عناصرها، بدأت تطفر على السطح في فلسفة بودلير الجمالية في أصعب مراحل حياته الشخصية والإبداعية أي في الخمسينات وبداية الستينات (صعوبة وضعه المادي، محاكمته على كتابه «أزهار الشر»، استبداد المرض به، تردي الأوضاع السياسية في فرنسا). ودعوة بودلير لتجسيد المجتمع البرجوازي بكل حيثياته لم تكن تتضمن كما يتهيأ للقارىء للوهلة الأولى وكأن بودلير يرى في هذا المجتمع نموذجه بل بالعكس، إن علاقة بودلير بالمجتمع البرجوازي المعاصر هي علاقة نقيض وإن كان فهمه لعلاقة الفن بالواقع البرجوازي قد أبعدته عن الرومانسيين غير أن بودلير في قرارة ذاته وفي شعره ونقده وطروحاته الجمالية يعبّر عن قلق وقرف من هذا المجتمع المادي فيقول مثلاً «إنني أرى أمامي روح البرجوازي، وثقوا بأن لدي رغبة قوية جداً ولا تقبل الشك، بأن أرميها (أي الروح البرجوازية) بدواة الحبر، لولا خوفي من أن ألوث جدران غرفتي»[٤٦]. كان بودلير يدرك واقع فرنسا الصعب آنذاك. فيقول عن مواطنيه الفرنسيين البرجوازيين» إن هذا الشعب لا يحتاج إلى الأفكار - أعطوه فقط النكات، الروايات التاريخية، وجريدة مونيتور، هناك حيث من الممكن رؤية الرائع، يبحث جمهورنا عمّا يشبه الواقع، إن المشاهد الفرنسي معدوم العفوية والدقة الجمالية التي تولد مع الإنسان، فهو قادر على استيعاب الفن كفيلسوف أو أخلاقي، أو مهندس، أو هاوي المغامرات التاريخية، صفوة القول، كيفما اتفق، ولكن بدون حس

(٤٥) Baudelaire Ch. Journaux intimes. 1949, p. 21-22.

(٤٦) بودلير. ش. المرجع نفسه. البورترية، ص ٢٢٠.

جمالي»[٤٧]. لقد عاش بودلير في حياتـه مرحلة حمـل فيها السـلاح ضد السلطة أيام ثورة ١٨٤٨. وشارك آنذاك بإصدار جريدة جمهورية مـع أصدقائه.

كما أنه عانى قدر فرنسا السياسي المعقد أيام انقلاب لويس بونابرت في ٢ ك٢ ١٨٥١ واعتـبره انكساراً لكـل الآمال المعلقـة على إمكـانيـة إنعاش المناخ السياسي في فرنسا في كتابه «قلبي العاري» حيث يقول: هذا موقفي من الانقلاب... بونابرت آخر. يا للعار»[٤٨] وفي يومياته كتب يقـول: إن الامـبراطـوريـات المعـظمـة تقــوم في الأغلب عـلى المجـرمين، أما الأديان الخيرة ـ فعـلى النفاق، وخـلاصـة القـول فـإن قناعاتي أرقى منهم بكثـير، حتى يتمكن أبناء عصري من فهمهـا»[٤٩]. وليس من قبيل الصدفة أن نجد في دفاتر ملاحظاته وفي يومياته تعبيـراً عن صعـوبة التـأقلم مـع هـذا المجتمـع فيقـول مثـلاً «في كـل دقيقـة تضطهدنا فكرة الإحساس بالزمن. وهناك طريقتان للتخلص من هذا الكابوس ونسيانه ـ المتعة والعمل. وبما أن المتعة ترهق، فالعمـل يشد العزيمة. يجب الخيار من أجل التخلص من الفقـر، المرض، الكـآبة، تنقصنـا مسألـة واحدة هي حب العمـل»[٥٠]. أما مقـالته عن تيـوفيـل غوتييه إنما تعبر عن شعور باليأس تجاه تقييم إبـداعه كشـاعر فيقـول: للأسف، فرنسـا ليست بلداً شاعـرياً. فهي تكن عـدولاً متوارثـاً عن الشعر. وهي تقدر الأكثر نثرية من الشعراء».

---

(٤٧) بودلير. ش. المرجع نفسه. ص ١٨٧.

(٤٨) Baudelaire. Ch. Journaux intimes p. 56.

(٤٩) Ibid. p. 58.

(٥٠) Baudelaire Ch. Oeuvres complètes, T 2, Paris 1976 p. 124.

5 بودلير وديلاكروا

ربطت بودلير علاقة إبداع بالفنان أوجين ديلاكروا طيلة حياته. ولم يعرف القرن التاسع عشر علاقة مماثلة بين نجمين ساطعين بتفرد عبقريتهما وشموليتها وأهميتها في الحركة الفنية الفرنسية. كلاهما أمضى حياته بحثاً عن حلول لمشاكل العصر الفنية وعن أرضية جمالية ترسو عليها قاعدة الفن الجديد «Art Nouveau». وكلاهما أثر تأثيراً أساسياً على مجرى الفن في فرنسا، حيث ما زالت التيارات الفنية المعاصرة التي تنتهي بـ «isme» تنهل من إبداعهما الريادي بوصفهما من أهم الشخصيات الفنية التي زرعت بذرة الحداثة، وقارعت الكلاسيكية والأكاديمية، والدغمائية والفن المزيف التجاري. وسنعرض للعلاقة بين إبداعهما نظراً للتماثل الجمالي بينهما ولكون هذه العلاقة ستفتح أمامنا صفحة مشرقة من إبداع كليهما وأثره على الأجيال التي أتت لاحقاً من جهة، ونظراً لتأثير كل منهما على سياق إبداع الآخر من جهة ثانية وعلى تطور النقد الفني في فرنسا آنذاك متمثلاً بشخصية بودلير ففي هذه العلاقة الإبداعية المتميزة والمشوبة بالقلق على مصير الفن وعلاقته بالسلطة البرجوازية الجديدة سنرى

كيف تتوج التقارب بين شاعر يملك عين الفنان هو بودلير، وفنان بروح الشاعر هو ديلاكروا. وهناك الأساسي في هذه العلاقة، كون بودلير منذ اللحظة الأولى لتعرفه على ديلاكروا في عام ١٨٤٥ في أوتيل «بوميدون» شعر بتشابه أمزجتهما، وبوحدة الفهم لقضايا الفن وهدف الفن، وقد قربهما الإحساس بضرورة «الإبتكار» الإبداعي، والتجديد، والتحرر من قوالب الفكر الأكاديمي الرسمي، وكذلك الشغف بالتعبير عن روح العصر، والألم والقلق الروحي، والصراع الداخلي بين الخير والشر نتيجة اختلال التوازن ما بين العالم المادي والعالم الروحي لفرنسا البرجوازية بعد الثورة. يقول بودلير عن لقائه الأول بديلاكروا «وجدت بيننا جوامع كثيرة، وتقارباً في فهم العديد من المسائل الأساسية والمهمة والبسيطة مثل مفهوم الطبيعة مثلاً»(٥١). ومنذ الصالون النقدي الأول لبودلير في عام ١٨٤٥، احتل ديلاكروا موقع الصدارة في كل تعليقات بودلير النقدية على الحياة الفنية المعاصرة طيلة حياته أي حتى عام ١٨٦٧. ونرى أن ديلاكروا يتصدر الباب الأول من صالون ١٨٤٥، حيث ابتدأ بودلير كلامه عنه بوصفه الفنان الأكثر تميّزاً في الزمن القديم والمعاصر»... وهو الفنان الرومانسي الحقيقي الدائم التجدد، والجدير بالتقييم والإعتبار رغم كل انتقادات الصحف الرسمية له في العشرينات، ورغم رفض الأكاديمية لعضويته... إلاّ أنه النسر المحلق في سماء التجديد»(٥٢). ولم يخلُ صالون نقدي لبودلير من منح المساحة الأكثر رحابة، لشرح

(٥١) بودلير. ش. المرجع نفسه. «عظمة المخيلة»، ص ١٩٤.

(٥٢) بودلير. ش. المرجع نفسه. صالون ١٨٤٥. الفن التاريخي، ص ١٨ - ١٩.

وتفسير إبداع ديـلاكروا (في متحف الكـلاسيكيين لعـام ١٨٤٦، وفي صـالون ١٨٤٦ خصص لـه جـزءاً منفـرداً لـه، بـل وجعله النمـوذج للإبداع الرومانسي والمقياس الذي يجب أن يقتدى به ويقـاس به كـل فناني عصره. وكذلك الأمر في صالون الفن العالمي لعام ١٨٥٥، وفي صالون ١٨٥٩، وكرس لدراسة جداريات ديلاكروا في سان سولبيس مقالاً منفرداً، وكتب دراسة مستقلة عن إبداع وحيـاة ديلاكـروا لمجلة «أوبينيون ناسيونال». وفي عام ١٨٦٤ قرأ دراسة حول «أفكـار وحياة وإبـداع ديـلاكـروا» في بـروكسـل، هـذا فضـلاً عن القصـائـد التي استلهمها من أعمال وشخصية ديلاكروا فقد كتب حوالى سبع قصـائد يقول فيها (فن ديلاكروا شعراً). وإذا كان فن التصويـر شعراً صامتـاً «حسب تعبـير ستندال. فـإن شعر بـودلير ـ «لـوحات نـاطقة»، كـان لديلاكروا الأثر الكبير في بنيتها اللونية، وموسيقية صورتها التشكيلية.

إن العلاقة بين الشاعر والفنان أصبحت دافعاً قويـاًيستحث بودلـير على تطوير ملكته النقدية والشعرية، وبدفعه نحو التفكير ماذا يعني أن يكـون رومانسيـاً؟ ونـلاحظ أن مسـألـة التخيـل للكـمال الإبـداعي، مـدعومـة بوضعيـة الشعور وليس العقـل، التي ميزت الـرومـانسيـة، ظهرت أيضاً في علاقة بودلير الشخصية بديـلاكروا وبحقيقـة مشاعـره اتجـاهه. ورغم وثـوق التناغم الـروحي بين شخصيتهما الفنية إلا أن العلاقة بينهما لم تكن منفتحة تماماً من كلا الطرفين. كان بودلير يعشق معبوده ديلاكروا، لكنه كان أيضاً شاعراً منطوياً على ذاته، يحترم نفسه ويأبى أن يفرض صداقته على ديلاكروا، الذي كان بارداً تجاه بودلـير. ورغم كل الإطراء والإعجاب الذي وصل مرتبـة العبادة، لم يـوقظ في قلب ديلاكروا ذات المشاعر نحو بودلير، مع أن ديلاكروا كـان يقدس

الصداقة ويعتبرها أرقى نمط العلاقات الإنسانية فيقول مثلاً «الصداقة العظيمة. كالعبقرية العظيمة» لم يكتب ديلاكروا في مذكراته ويومياته إلا الجزء النذير عن علاقته ببودلير، فضلاً عن تبادله حوالى سبع رسائل معه فقط(٥٣). إن هذه العلاقة غير المتوازنة المشاعر تطرح سؤالاً بديهياً. وهو هل كانت هذه العلاقة مثمرة لكل من العبقريين أم أنها مثمرة بالنسبة لبودلير وحسب؟. وهل الإفادة هي الهدف من هذه العلاقة؟

في الحقيقة احتل ديلاكروا موقع النموذج الإبداعي في حياة بودلير الذي قام بتوثيق دعائم المفاهيم الجمالية التي كان ينادي بها ديلاكروا في لوحاته. وبدعم مكانته في الحركة الفنية الفرنسية. مستمراً في ذلك حتى بعد موت ديلاكروا. ولم يعرف فنان فرنسي حب ناقد موهوب ومعطاء كما سجل بودلير حبه على الورق لإبداع ديلاكروا. باختصار إن بودلير مؤرخ ديلاكروا، ومفسره، ومبرز دوره الطليعي في النظرية اللونية والرومانسية، ومستشرف آفاق تأثيره على الأجيال القادمة. ويمكن القول بأن بودلير استطاع أن يقدم مفاهيم ديلاكروا الجمالية أفضل وأوضح وأعمق مما قدمها الفنان نفسه في أعماله. لقد كرس بودلير حواسه وروحه وفكره لترجمة لوحات ديلاكروا إلى الجمهور. وليس اكتشاف جوهر شخصية ديلاكروا من قبل بودلير والغوص في

---

(٥٣) Horner L. Baudelaire critique de Delacroix. Génévе. 1956.

Moss. A. Baudelaire et Delacroix p. 1973.

Julian. p., Baudelaire et Delacroix Gazette des Beaux-Arts 1953.

V. 42. No.1019 Décembre. p. 311-326. 341-346.

أعماقه إلاّ هدية القدر لديلاكروا التي جعلته يفكر أكثر بطريقته الفنية، والتأكيد على ذلك هو أن ديلاكروا كتب معظم مقالاته النقدية، حول علم الجمال في الخمسينات أي بعد أن بلورها بودلير في صالوناته النقدية وقدمها بوصفها نهجاً فنياً بديلاً للكلاسيكية والرومانسية «المزيفة في الأربعينات. فضلاً عن ذلك إن بودلير الناقد الشاب تجرأ أن يقف بثقة وحزم بوجه الرأي العام السائد في الأكاديمية الفنية وحركة النقد الدائرة في فلكها، والتي رمت ديلاكروا بالحرم نظراً لخروجه عن المألوف في لوحاته «دانتي وفرجيل ١٨٢٢»، «مذبحة هيوس ١٨٢٤»، «موت سارد أنابال ١٨٢٧ - ١٨٢٨». وقد اتهم بأنه «ألبس أبطاله ثياباً عربية ومشرقية بدلاً من ملابس اليونان والرومان التي لفت أجساد أبطال داڤيد والمدرسة الكلاسيكية»(٥٤)، ووقوفه إلى جانب ثورة ١٨٣٠ التي خلدها في لوحته الشهيرة «الحرية فوق المتاريس» ١٨٣١. حمل إبداع ديلاكروا صاحب الشرارة الأولى في المعركة الرومانسية وزر وأعباء هجوم النقاد والأكاديمية عليه وحيداً، وكان ديلاكروا بحاجة لناقد ينصفه من حمله النقد التعسفي بعد أن خمد قلم الناقد تيير وأ. جال (اللذين كتبا عنه في العشرينات ودافعا عن اتجاهه في التجديد). وما افتقده ديلاكروا من كلمة صادقة واعية، متحررة، ونفاذة، قادرة على التقاط روح العصر للواقع الجديد، قدمه له بودلير على طبق من ذهب ودون مقابل. كان ديلاكروا بحاجة ماسة لقولبة أفكاره في نهج فني جمالي متكامل وبذل أقصى جهده لكتابة آرائه في الفن ونشرها في مقالات دفاعاً عن

(٥٤) Klark Kennet. the Romantic Rebellion. Romantic Versus. classic art, london, 1973. p. 203.

نفسه، ورغبة منه في أن يقاسمه إياها عدد كبير من القراء لكنه كان يعاني من مشقة الكتابة سيما وأن يداه تعودتا النطق بالألوان فدون في مذكراته يقول: «القلم ليس أداتي، أشعر بأنني أفكر بشكل صحيح، ولكن تنقصني موهبة تنظيم الأفكار، وهذا يؤدي بي إلى الرهبة أمام القلم. هل تعلمون بأن كتابة صفحة واحدة كافية لأن تجلب لي صداعاً نصفياً»(٥٥). إن معاناة الكتابة لم تمنع ديلاكروا من صياغة أفكاره الجمالية في مجموعة مقالات نقدية حول تاريخ الفن، وفي يومياته التي تعتبر إحدى روائع الأدب العالمي ولا تقل أهمية عما تركه ليوناردو دي ڤنشي وروبنس وديورر وبوسان من أفكار حول الفن. تمت معظم لقاءات بودلير وديلاكروا ما بين الأعوام ١٨٤٥ ـ ١٨٤٦ أي في الفترة التي برزت فيها أفكار بودلير النقدية والجمالية بوصفها ظاهرة متميزة في الحركة النقدية الفرنسية. ويطرح بعض مؤرخي فن القرن التاسع عشر والمهتمين بعلاقة بودلير بديلاكروا فرضية ما إذا كان بودلير قد استفاد من آراء ديلاكروا الفنية حول اللون، المخيلة، الطبيعة، الرائع، وغيرها وكتبها في صالوناته لعام ١٨٤٥ ـ ١٨٤٦ على أنها من صلب فكره. وهل أن ديلاكروا قد أحس بأن بودلير يصيغ أفكاره الشخصية ويدفعها إلى القارىء باسمه لذلك فترت علاقته به. وهناك احتمال أيضاً يمكن التكهن به ولو أنه أظهر الهوة ما بين ديلاكروا وبودلير حول مفهوم الرومانسية ومفهوم الحداثة البلزاكية الواقعية. لا سيما وأن ديلاكروا لم يصور أبطال عصره في الثلاثينات والأربعينات بل اتجه كلياً لتصوير الشرق بعد رحلة المغرب عام ١٨٣٢ وتصوير الموضوعات التاريخية والميتولوجية والدينية على جدران

(٥٥) ديلاكروا. أ. اليوميات. ص ٦٥.

الكنائس والقصور الفرنسية. ورغم ذلك اعتبره بودلير ممثلاً صادقاً للرومانسية «الحقيقية» ـ حسب تعبير بودلير ـ والتي ترى في المجتمع المديني البرجوازي منهلاً لموضوعاتها، وأسبغ عليها مفهوم الحداثة البلزاكية الواقعية. وبرأينا أن اللقاء ما بين ديلاكروا الذي كان يتربع على قمة إبداعه ناظراً إلى الحاضر بعيون الماضي (في هروبه إلى التاريخ، الشرق، الميتولوجيا) معيداً النظر في شبابه وحماسه المتقد آنذاك حين جذف بوجه التيار وحيداً، بينما كان بودلير الشاب في بداية طريقة ناظراً إلى الحاضر بعيون المستقبل. من هنا تنطلق نقاط التناغم والتناقض في آن معاً في نمط العلاقة الشخصية بينهما، إنه لقاء جيلين من الرومانسية أو بالأحرى نمطين: جيل الرومانسية اليافع الأول ممثلاً برائدها ديلاكروا، وجيل الرومانسية الهرمة الثاني التي انطلق منها بودلير لينتقدها ويتخطاها نحو الرمزية. وبالحقيقة كان بودلير بحاجة إل رمز يتوق ويسمو إليه، وأحياناً يخلق الفنانون الصنم من أجل عبادة شيء ما يساعدهم على الحياة بإبداع وإيمان. لقد آمن بودلير بديلاكروا إلى حد المغالاة، وجعله معبوداً حقيقياً. ولكن ديلاكروا لم يبادله في مذكراته أو يومياته وحتى رسائله نفس المشاعر. وقد تكون خصوصية شخصية بودلير المولعة بـ «Dendysme» ونمط الحياة المختلف تماماً عن شخصية ديلاكروا الرصينة، والانعزالية، والتي تجمع العقلانية في السلوك واللهب الروحي الرومانسي في الفن. وقد تكون نقاط الاختلاف في السلوك والشخصية عاملاً مؤثراً لعدم نشوء صداقة حميمة كالتي جمعت ديلاكروا بجورج صاند وشوبان.

وفي كل الأحوال قد تكون كل هذه الاقتراحات التي أوردناها مجتمعة من العوامل الأساسية التي حفزت بودلير نحو ديلاكروا ونحو

خلق فكر جمالي هو في الحقيقة مفسر ومتمم لما بدأه ديلاكروا في العشرينات، أي البحث عن أرضية لفن جديد يعبر عن ابن القرن التاسع عشر الفرنسي البرجوازي. ما كان يناضل من أجله ديلاكروا بالفرشاة والألوان، ترجمه بودلير حرفياً لا سيما فيما يتعلق بضرورة خلق فن جديد يقول مثلاً ديلاكروا «أمن المعقول أن يكون الجمال، الذي يمثل الحاجة الداخلية، والمنبع الصافي لمتعتنا الروحية، منحصراً في مساحة الماضي الضيقة وهل من المعقول أن نمنع من البحث عنه في محيطنا الحياتي، ليبقى الجمال الإغريقي الوحيد الأبدي! لا أعتقد بأن الله منح الإغريق فقط نعمة الخلق والإبداع لما نحبه نحن الشماليون»[٥٦]. في هذه التساؤلات ينعكس التماثل في التوق الأصيل نحو فن جديد بين ديلاكروا وبودلير. إن فارق العمر واختلاف التجربة والمرحلة ما بين رؤية ديلاكروا للفن الجديد ورؤية بودلير، جعلت ديلاكروا ينظر إلى بودلير من علو.

أولاً: لأن بودلير بدأ فكره الفني من حيث انتهى ديلاكروا، وكان طيلة كتابته عنه يرى إليه من خلال تجربة العشرينات أي حين كان ديلاكروا شاباً يتأجج حيوية وتجدداً وقد أحرق بركانه التجديدي مدرسة داڤيد، وتجدر الإشارة إلى أن فشل ثورة ١٨٣٠ لعب دوراً أساسياً في إقلاع ديلاكروا عن تصوير الموضوعات المعاصرة، لشعوره بانكسار آماله السياسية حول الحرية وأفكار الثورة والجمهورية. فهرب إلى الشرق وجعله بديلاً للحياة المعاصرة المدينية، أي أنه هرب من تصوير «أمراض وآلام العصر» إلى تصوير عالم الشرق بوصفه النموذج

(٥٦) ديلاكروا. أ. أفكار عن الفن، ص ٢٢٢.

والكمال والرائع. لقد رأى في البدائية، والفطرة جمالاً، وفي التخلف بساطة وهدوءاً، وفي الطبيعة الشرقية الدافئة ملاذاً. فكتب في رسائله من المغرب يقول «إننا نستحق الشفقة في حضارتنا، وفي ملابسنا الضيقة وأحذيتنا السوداء اللماعة وفي بيوتنا المضحكة... يجب الإعتراف بأن الشرق موطن الجمال والرائع»[٥٧]. بينما رأى بودلير أن نمط الحياة الباريسية، ونمط السلوك، والأزياء المدينية يمثل جوانب ملحمية تستحق أن تكون نموذجاً للرائع المعاصر. هذا الاختلاف في رؤية وجدارة الحياة المعاصرة لإلهام وخلق فن جديد مرده أن ديلاكروا كان في الأربعينات من عمره قد أقلع عن فكر الرومانسية الطوباوي بإصلاح وتغيير المجتمع عبر الفن فتقوقع على التاريخ، الشرق، الميتولوجيا، لإحساسه باليأس من الواقع.

ثانياً: إن ظهور بودلير في حياة ديلاكروا كمؤرخ لإبداعه أتى متأخراً إلى حد ما لأن ديلاكروا في الأربعينات كان قد تشكلت طريقته الفنية وفكره الجمالي وغرق في عملية فلسفة الفن وفلسفة اللون وكان معظم أبطاله من الآلهة أو أنصاف الآلهة والفلاسفة والحكماء (هوميروس، هوراس، لوكيان، دانتي، تاسو، فاوست، هاملت وغيرهم) وكان يعمل على تفرده الإبداعي وليس على انتمائه للمدرسة الرومانسية أو الفلسفية، لذا كان من الممكن أن يكمل طريق إبداعه دون بودلير. ولكن لا يمكن أن نتصور بودلير المبدع في النقد الفني دون وجود ديلاكروا في أفق حياته. ورغم المفارقات في فهم نظرية روح العصر التي تمثل حجر الزاوية في فكر بودلير الجمالي، إلا أن بودلير أبقى على ديلاكروا في أفقه لأنه كان بحاجة لنجم كي

(٥٧) ديلاكروا. أ. أفكار عن الفن. ص ٢٢٢.

يتلمس دربـه، كما فعـل ديلاكـروا نفسه في العشرينـات حين أهتـدى بنجم بايرون وجيريكو، وغوته.

طرح بودلير في صالوناته النقدية مجموعـة أفكار يشكـل ديلاكـروا محوراً لها ونموذجاً من جهة، وتشكل بذاتها قواسم مشتركـة بين بـودلير وديـلاكروا في مفهـوم الفن والإبداع ومنهـا نـظريـة اللون، والمخيلة، والطبيعة، والمثال والموديل.

I ـ نظرية اللون:

ربط بـودلير بـين الرومـانسية واللون وديـلاكروا في نقـده لصالـون ١٨٤٦، وبهذه المعادلة وضع بـودلير يـده على نبض العصر الفني. إن الـرومانسيـة قامت في فن التصـويـر عـلى تصـدر اللون لبناء اللوحـة وتكوينها العضوي العام في شخصيـة ديلاكـروا بالـذات، أهـم ملوني القرن التاسع عشر، والوريث المطور لنظرية اللون التي عمل بها فنانو البندقية وروبنس وڤيلاسكس، وكونستيبل وتيرنر وفيلدنغ وبوننغتون. وقد ترك ديلاكروا نهجاً لونياً متكامل النظريـة والتطبيق، كـان الحافـز الهام في تكاملها رحلته إلى المغـرب، واكتشاف عـلاقة الضـوء باللون التي تبلورت لاحقـاً في نـظريـة الإنعكـاس والتضـاد والتبـاين. والتي مهدت لظهور الإنطبـاعيين، والـرمزيـين والتعبيريين فيـما بعد، حيث أكـد سيزان عليهـا حين قال «كلنا اليـوم يرسم بهـا» وإذا قارنـا ما جـاء في صالون ١٨٤٦ «عن اللون» لدى بودلير، مع ما كتبه ديلاكروا بنفسـه في مذكراته ويومياته وأفكاره الجمالية التي نشرها عـلى شكل مقـالات. وحتى ما جاء في دفاتره المغربية وألبوماتـه وملاحـظاته عن الـطبيعة في المغرب عن نظريته اللونية، لوجدنـا أن الأسس والفهم واحد. صنف

بودلير الفنانين في نوعين: فنانو اللون ،وفنانو الخط أو الرسم. وبهذا التصنيف وصل إلى تحديد طبيعة فن كل منهما. وبرأيه أن فناني اللون أو الملونين هم «شعراء ملحميين»، وفناني الخط أو الرسامين هم «فلاسفة»، واللون بطبيعته «روحاني»، أما الخط فهو «مادي»، ومن الممكن أن يجمع الفنان العظيم موهبة اللون والرسم معاً. وعبر بودلير بأسلوب شاعري مكثف الصور عن حالات تغير المقامات اللونية في حال مزجها ببعضها البعض، أو في حال تجاور الألوان المتضادة عضوياً ويقصد بها الألوان الباردة والدافئة، الحزينة والمفرحة، الباهتة والفاقعة. واعتبر أن قانون الحركة الأبدية يخلق نظرية الإنعكاس ما بين الألوان والضوء، وأبرز «سطوة اللون الأخضر وهيبته في قدرته على الاشتقاق والتوالد، وعن سلبية اللون الأسود»[٥٨]. ووصف بودلير النهج اللوني بأنه قائم على قانون التناغم أو الهارمونيا، وموسيقية الإيقاع، والتضاد في المقامات اللونية، فالتناغم برأيه هو «أساس نظرية اللون»، والموسيقية هي وحدة اللون في الأصباغ، وهي تقوم على مدى تفاعل العناصر المنفردة لخلق انطباع عام موحد. والتناغم هو أساس انطباع اللوحة في ذاكرة المشاهد. إن الأسلوب والإحساس باللون يحدد مزاج الفنان. وهنالك ألوان غنية وفرحة، وأخرى حزينة ولعوبة، ومنها مبتذلة وعادية) وخلال فلسفة بودلير لجوهر ووظيفة اللون ربط وظيفة الإحساس باللون بالضوء، ولأول مرة نراه يدفع بنظرية «التوافق» ما بين أحاسيس الحواس: الشم، النظر، السمع. التي إذا خضعت لشعاع الضوء فإن اللون والصوت والرائحة يتوحدون في هارمونيا رائعة من أجل تفسير سطوة الحواس على خلق

(٥٨) بودلير. ش. المرجع نفسه. عن اللون، ص٦٧ ـ ٧٠.

إبداع هارموني لدى الفنان الملون بالذات.

لقد استقى بودلير الشاب قوانين نظريته اللونية من ديدرو وفهمه للون من ديلاكروا ونظريته اللونية. ولا بد من مقارنة نظرية بودلير في اللون، بنظرية ديلاكروا التي ذكرها ووصفها في يومياته. يقول ديلاكروا «خلال رؤيتي للوحة الأصباغ، أشعر شعور مقاتل برؤية سلاحه، إن اللون يمنح الفنان الجرأة والثقة»(٥٩). إن ديلاكروا من أوائل الرومانسيين الذين كانوا يفكرون باللون، أي وهبوا اللون فكرة، وكانت لوحاته عبارة عن مجموعة أفكار باللون، وهو أول من طور نظرية الإنعكاس بعد ليوناردو دي فنشي إذ احتلت هذه النظرية حيّزاً كبيراً من وقته وأفكاره ودراسته للطبيعة فيقول «الطبيعة ـ إنعكاس»، وكلما ازددت تفكيراً باللون، كلما تعمقت قناعتي في اكتشاف أن نصف الظل المتولد عن الإنعكاس، ليس إلا قانوناً يجب السيطرة عليه لأنه يعطينا مقاماً لونياً ثابتاً، وهذا المقام يشكل القيمة اللونية التي تعتبر الأكثر أهمية في العمل، بل هي التي تمنحه وجوده. فالضوء ليس إلا وضعية فجائية، أما اللون الحقيقي فهو هناك في نصف الظل وأقصد به اللون الذي يمنحنا الإحساس بالإمتلاء والاختلاف الجذري الذي يجب أن يميز شيئاً عن شيء آخر»(٦٠). (وقد عمل الانطباعيون لاحقاً بقانون الإنعكاس اللوني الذي طرحه ديلاكروا في لوحاته وبودلير في صالوناته النقدية نظرياً». ويلتقي بودلير مع ديلاكروا في إعطاء اللون وظيفة بسيكولوجية جديدة، فيقول ديلاكروا

---

(٥٩) ديلاكروا. أ. اليوميات. موسكو، ١٩٥٠، ص ٤٨.

(٦٠) ديلاكروا. أ. اليوميات. ص ٦٤. انظر أيضاً كتاب بيو. ر. ريشة ديلاكروا، موسكو ١٩٣٩.

بأن «التلوين يجب أن يعبر عن الحالة النفسية للأبطال في الموضوع، ويقوي حيوية تأثير اللوحة على حساب المخيلة»[61]. وإثر رحلة المغرب نرى أن ديلاكروا قد عاد بفلسفة لونية متطورة عن العشرينات، لا سيا فيها يتعلق بتأثيرالضوء على متغيرات المقامات اللونية في أوقات مختلفة من النهار وموقع الشمس فيقول: «لا يوجد في الطبيعة لون أسود. وكذلك في التصوير ليس هناك أجزاء ميتة، كل جزء هو في حالة تناقض أو تناغم مع الآخر المجاور له لدينا، أن اللون هو سيمفونية النهار الأبدية، والميلوديا المتتابعة التغيّر إلى ما لا نهاية»[62]. وبينما يقارن بودلير المقامات اللونية بالأنغام الموسيقية، فكما هناك فواصل موسيقية ونوته واحدة معبرّة، إذا اتحدت فيما بينها تشكل وحدة متكاملة لتصور الفكرة، فإن التصوير يخضع لعملية الهارمونيا الموسيقية. نتيجة امتزاج مقامين أحدهما بارد والآخر دافىء لنأخذ مثلاً اللون الأحمر والأزرق بعد مزجهما، يتولد عنهما الأزرق الغامق ويصبح الأحمر بنفسجياً، وبهذه الصورة ممكن إنتاج الألوان الحادة أو العنيفة عن طريق الانعكاس»[63]. وقد اكتشف ديلاكروا في المغرب مشتقات اللون الأخضر نتيجة تفاعلها مع متغيرات موقع الضوء أي الشمس الجنوبية وكذلك اللون البنفسجي، وبات تواقاً إلى إبراز شاعرية اللون، موسيقيته وهارمونيته. وقد حول محترفه إلى مختبر يدرس فيه الخصائص اللونية ووظائفها الفنية والنفسية على غرار عباقرة الفن. ليوناردودي في فنشي، ڤيرونيز، روبنس، ڤيلاسكس،

---

(٦١) ديلاكروا. أ. المرجع نفسه. ص ٨٣.

(٦٢) ديلاكروا. أ. المرجع نفسه. ص ٧٨.

(٦٣) بودلير. ش. المرجع نفسه. عن اللون. ص ٦٧ ـ ٦٨.

رمبرنت وغيرهم. وما نريد قوله من خلال المقارنة بين المفاصل الأساسية لنظرية اللون الرومانسية بين بودلير وديلاكروا هو أن نوعاً من التناغم الفكري ـ الجمالي بينهما، في سعي كليهما لربط الفنون: التصوير ـ الموسيقى ـ الشعر، بشريان داخلي واحد هو توهج الحواس التي تخلق إبداعاً متكاملاً، مكثفاً وبديلاً لإنحطاط روح العصر البرجوازية بعلاقتها الهامشية والتجارية النفعية بالفن. إن بودلير في كتابته عن اللون بلغة شعرية مقتصدة يماثل ويؤكد ما عمل عليه ديلاكروا حوالي عقود ثلاثة في التصوير ونظرية اللون. وكلاهما عاش حياته الفنية على اتصال دائم بالفنون الأخرى لعصره، فالموسيقى، المسرح، الفن، الأدب، كانت هواجس يومية لكليهما، وغالباً ما قارن بودلير اللوحة بالصورة الشعرية وبحث عن الشاعرية والموسيقية في الألوان، أما ديلاكروا فكان على صلة دؤوبة بالموسيقيين وبالأدب المعاصر والعالمي. وغالباً ما ألهمه الأدب في الفن «بايرون، غوته شكسبير، تواركاتوتاسو، هوميروس، دانتي. وكان يقارن الشاعر بالفنان واللوحة بالكتاب فيقول مثلاً: «إن اللوحة تمنح انطباعاً يستأثر بكم للحظة الأولى عبر اللون، لعبة الضوء والظل، أي ما يسمى موسيقى اللوحة... وهذا الإنطباع قد يستمد أحياناً من هارمونية الخطوط. أما الكتاب فهو آخر تماماً يجب شراءه، وقراءته صفحة صفحة وصرف طاقة ووقت لفهمه أما التصوير فهو أكثر الفنون تواضعاً لأنه يستوعب في لحظته»[٦٤]، ويضيف أن «فن التصوير ليس فناً ثرثاراً وهذا من أهم حسناته». لم يمتلك بودلير بالطبع معرفة ديلاكروا التقنية باللون ولم يستطع أن يلتقط مدى علاقة الضوء

(٦٤) ديلاكروا. أ. المرجع نفسه، ص ٢٣.

باللون أي موقع الشمس من الطبيعة التي اكتشفها ديلاكروا بعين الفنان التي تشبه المكبر، من هنا بقي بودلير شاعراً في تقديمه للون يرتكز على حدسه وحواسه الذاتية من جهة وعلى ما التقط من معاصريه من أفكار حول اللون خاصة ديدرو وستندال وديلاكروا. وكان بارعاً في تقديمها للقارىء بل وأبرع من ديلاكروا لأن القلم أداته والكتابة لغته التعبيرية عن روح الفنان التي كان ديلاكروا يتعذب للوصول إليها بيسر الأديب خاصة في تشبيهه عملية مزج الألوان والتناغم اللوني بالنوتة الموسيقية. والتي كان يؤكدعليها ديلاكروا مقارناً بين الألوان والأنغام.

II ـ النموذج والمثال الأعلى، المدرسية، الانتقائية.

تضمن صالون ١٨٤٦ مجموعة طروحات حول ماهية العمل الفني الإبداعي وعلاقة الفنان بالنموذج أو الطبيعة وكيف من الممكن النهوض بالفن من التكرارية النسخية والمدرسية والإنتقائية التي من شأنها أن تلجم الفنان وتعيق ظهور إبداع جديد. في الجزء المتعلق «بالموديل والمثال الأعلى» يشرح بودلير مفارقة رؤية الموديل الفني أو النموذج أو القالب من قبل الفنانين الرسامين (الذين يشكل الخط أساس تكوين اللوحة لديهم) والفنانين الملونين (الذين يشكل اللون أساس تكوين اللوحة لديهم). ويؤكد بودلير أن «مسألة نسخ وتكرار الموديل تكراراً حرفياً تفقد العمل الفني صفة الخلق والتجديد. وبما أن العمل الفني يقوم على مدى قدرته في الترسخ في الذاكرة، فإن النسخ يعيق مسألة التذكر، لأنه لا يعلق في الذاكرة إلا المتميز، المتفرد. ورغم أن قانون الكون واحد، ولكن الطبيعة لا تعطي شكلاً مطلقاً ومكتملاً . . . إنني أرى مجموعة متفردات وليس هناك من مخلوق حي

يشبه الآخر من إنسان أو حيوان أو شجر. إن الثنائية مناقضة للوحدة ولكنها تعتبر محصلة لها. . . وكل فرد بذاته هو هارمونيا، وفي داخل الفنان يوجد مجموعة لا تحصى من صور مثالية هي حصيلة رؤيته لنفس العدد من الأفراد أو الشخصيات. وكل بورتريه هو عبارة عن خلق إبداعي لصورة الفنان نفسه. فالمثال ليس إلا فرداً، مخلوقاً بفعل فرد آخر وبواسطة الريشة أو الحفار يستعاد خلق حقيقته وهارمونيته الأولى، وبذلك على الرسام أن يتخلص من مسألة النسخ الحرفي للتفاصيل ويكتفي بالخطوط البسيطة، الأساسية، المعبرة عن تميّز النموذج أو الموديل. وهذا يلقي على عاتق هذا الرسام مهمة التوغل العميق في البنية الفردية للموديل، للقدرة على تعميمها وإبراز الأكثر خصوصية في بنيتها. إن الفنانين الأوائل لم يعرفوا التفاصيل، والرسم هو حلبة الصراع بين الطبيعة والرسام، ينتصر فيها الرسام بسهولة كلما استجلى سر الطبيعة. وعليه أن لا ينسخها نسخاً، بل أن يفسرها بلغة معبرة[٦٥]. ويبلور بودلير هذا التصنيف ما بين الرسامين والملونين بالعلاقة بالطبيعة. فيعتبر أن الرسامين هم طبيعيين لأنهم يرصدون خطوط الطبيعة بعقلهم. بينما يصورها الملونون بمزاجية أحاسيسهم. إن طريقة الملونين هي في حالة مماثلة للطبيعة وهم ينقلون حالة الطبيعة باللون. بينما الرسامون يكتفون بالخطوط دون اللون. هذه الثنائية في الطريقة تخلق جهداً لدى الفنان. وغالباً ما يكون الرسام ملوناً فاشلاً. ويعطي بودلير مثلاً واضحاً هو إبداع الفنان أنغر أهم الرسامين الفرنسيين والفنان القاني في فرنسا بعد ديلاكروا بفضل قدرته السرية على منح الخطوط رشاقة وجمالاً نادرين. ويعرض بودلير

---

(٦٥) بودلير. ش. المرجع نفسه. عن الموديل والمثال ص ٩٥ ـ ٩٦.

لإبداع إنغر وغيره من تلامذته ومقلديه حول فن الرسم في فرنسا بالمقارنة مع أعلام الرسم العالميين. رافاييل، ميكل أنجلو وغيرهم.

III ـ فن البورترية والمنظر الطبيعي

تطرق بودلير إلى فن البورترية وفن المنظر الطبيعي وحاول تصنيف كل من هذه الفنون وفق الحاجة التعبيرية المنبثقة عنها. فيقول بأن «البورترية يقوم على مبدئين: البورترية التاريخي والبورترية الرومانسي. فالبورترية التاريخي يفترض إطاراً وشكلاً دقيقاً صارماً، ومتقناً، ولا يخلو من المثلنة التي يحتاجها الطبيعيون المتنورون في اختيار الوضعية الأكثر قدرة على منح البنية الروحية للموديل. وعلى رأس هذا المنحى في فن البورترية يقف داڤيد وأنغر. أما البورترية الرومانسي التي يمثلها في الفن الملونون، فهي تخلق انطباعاً وجدانياً مكتملاً وتفترض طابع المكان والشاعرية. وهذا المنحى في البورترية يتطلب مهمة أكثر تعقيداً من الفنان الذي عليه أن يختار خلفية رومانسية أو مناخاً رومانسياً (المكان). وتلعب المخيلة دوراً أساسياً فيه وعلى رأس هذا المنحى يقف رمبرنت، رينولدس، لاورنس»[٦٦].

أما المنظر الطبيعي فيعلل بودلير إزدهاره بانقلاب الرومانسية في الفن الفرنسي والذي يحاول محاكاة الفنانين الفلامندريين أساتذة فن المنظر الطبيعي الأوروبي. ويصنف بودلير المنظر الطبيعي في أجناس ثلاثة: «التاريخي، والتخيلي، والرومانسي» ويعتبر أن المنظر التخيلي أكثر المناظر الطبيعية تعبيراً عن الأنا الإنسانية، التي تحل محل الطبيعة

---

(٦٦) بودلير. ش. المرجع نفسه. عن البورترية. ص ١٠٢ ـ ١٠٣.

(رمبرنت روبنس، واتو) غير أن هذا النوع من المنظر الطبيعي الساحر يتطلب مخيلة غنية قادرة على خلق حدائق سحرية، وآفاق يعجز النظر عن التحليق في كل طياتها، ومياه صافية تتفجر من صخور بمقاييس مثالية، ضبابية كما في الأحلام، لذلك لم تسجل مدرسة المنظر الطبيعي الفرنسي وجود فنانين قادرين على إبداع المنظر الطبيعي التخيلي لبعده عن الطبيعة النفسية الفرنسية أو لنزوع هذه المدرسة نحو الإنسياب في الطبيعة الحقيقية، ومنح الطبيعة طابعاً تاريخياً»[٦٧]. وهو ما يسميه بودلير بالمنظر الطبيعي ـ الأخلاقي. فيقول إن للطبيعة قانونها الأخلاقي الخاص بها، وحين يحاول الفنان إضفاء قوانينه الأخلاقية على هذه الطبيعة وأخلاقها فإنه يناقض أخلاق الطبيعة نفسها فينتج عنها المنظر الطبيعي المأساوي القائم على مجموعة قوانين وقواعد انتقائية للاقتراب من المثال الأعلى»[٦٨]. والانتقائية برأيه تفسد التميز والفردية في الرؤية الفنية والإبداع. إن كل فنان إنتقائي يحاول انتخاب العناصر الأكثر مثالية وجمالاً من فنون سابقية ليجمعها في إطار واحد، يصبح فيه العمل الفني عبارة عن عناصر لقيطة لا تجمعها روح فنية واحدة وغير قادرة أن تترك انطباعاً في الذاكرة لأنها لا تملك روحها الداخلية أي أسلوب الرؤية الفنية، بل وتنحو نحو المثالية والكمال. إن الفن يحتاج إلى حب، وبدون الحب لا يمكن أن يكون هناك مثال أعلى، وشغف ولا نجم يهتدي به. إن مهمة الفنان الأولى إحلال الإنسان محل الطبيعة والتمرد على سلطتها المطلقة دون حسابات باردة أو دغمائية. والإنتقائية قابلة للشك في القدرة على

---

(٦٧) بودلير. ش. المرجع نفسه. عن المنظر الطبيعي ١١٥ ـ ١١٧.

(٦٨) بودلير. ش. المرجع نفسه. عن المنظر الطبيعي ص ١١٦.

الخلق»[٦٩]. وفي الجزء المتعلق بالمدارس والحرفيين من الفنانـين يخلص بودلير إلى نتيجـة لصالـونه النقـدي لعام ١٨٤٦ بـأن فرنسـا تعاني من كـثرة الفنانـين الحرفيـين والنسخيين والانتقـائيين، غـير القادرين عـلى تشكيل مدرسة فنية على غرار العصـور السابقـة حين كـانت «الحيويـة الإبداعية المنظمة، تجمع عدداً من الفنانين (على سبيل المثـال مدرسـة داڤيد)، والأزمة المحـدقة بـالفن الفرنسي نـاتجة عن الشعـور بالحـرية والتفرد عن كل المدارس لدى الفنـانين، ممـا لا يخضع الفنـان لقوالب محددة من شأنها لجم غروره وسطحيته وعنجهيته. ويـطلق على هؤلاء الفنـانين اسم «قـردة» الفن التشكيلي»[٧٠] بينـما يؤكد أن فـرنسـا تملك فنـانان عـظيمان ومبـدعان همـا ديلاكـروا وأنغر. لقـد منح بـودلـير في صـالونـه النقدي هـذا حيّزاً واسعـاً لتقديم إبـداع كل من ديـلاكـروا كملوّن ورومانسي وأنغر كرسام باعتبارهما أهم فناني المدرسة الفـرنسية المعاصرة له. وفي نفس الوقت أفرد حيّزاً خاصاً بالفنان هوراس ڤـرنيه الذي يمثل الانحـطاط الروحي والفني في فن التصـوير الفـرنسي نظراً لطريقته الانتقائية الصـالونيـة القائمـة على التزيينية والـبريق الخارجي وانتهازيته كفنان للبلاط والعسكريين والبرجوازيين. وقد يكون بودلـير من أوائـل النقاد الفـرنسيين الـذين وضعوا النقـاط عـلى الحـروف في عـلاقـة الإبـداع بـالسلطة، محـاولاً كشفـ النقـاب عن الفن الحقيقي والفن المنمق، وقـد أعلن أن مأسـاة الفن الفرنسي تقـوم عـلى ظهـور مجمـوعة من «القـردة» في الفن شكلوا السـواد الأعـظم وسـاهمـوا في

---

(٦٩) بودلير. ش. المرجع نفسه. عن الانتقائية وعن الشك. ص ١١٠.

(٧٠) بـودلير. ش. المـرجع نفسـه. عن المـدارس وعن الحـرفيـين. ص ١٢٥ - ١٢٦.

انحطاط المستوى الفني العام الذي يتطلب بالإضافة إلى الموهبة، العمل، المعرفة، والصدق بالعلاقة بالذات. وهو أول من حاول أن يفسر تخلف فن النحت عن فن التصوير في الحركة التشكيلية المعاصرة وفي العصر الرومانسي بالذات. فقد ربط ما بين علاقة الشعوب القديمة (الزراعية بالذات) بالحجر وكيفية إنطباع مشاعرها ونمط سلوكها في نحته. بينما إنسان القرن التاسع عشر، يبحث عن دهشة الفكرة في اللون التي من شأن الفنان فقط أن يخلقها في اللوحة. فالنحت له طقوسه في الخلق وعملية العرض. ويختلف مفهوم المنحوتة الاحتفالية ـ الزينية (Monumental) عن منحوتة الغرف الداخلية، وكما أن جهد النحات في منح التعابير والحالة الداخلية في مادة النحت عاجزة أو مقصرة عن الزخم الوجداني الرومانسي المتطلب تعددية الأدوات التعبيرية.

٦ صالون عام ١٨٥٩

إن كل صالـون نقدي لبـودلير. يقـدم للقارىء عدسة مكبرة تـظهر الحـركة الـداخلية لنبض العصر الفني. ونقـول عـدسـة مكـبرة وليس مـرآة، لأن بودلـير لم يـرض في حيـاتـه بنـظريـة الانعكـاس النسخي الدقيق. بل كان يبحث عن الحقيقة في شرايين الواقـع الفني، ويحاول رصد حركة الدم في الشرايين الأساسيـة للحركـة الفنية. كـان يبحث عن اللامرئي، والذي يدهشه، ويشعره بصحة الروح. فهو يحاول أن يضع يده على مواضع القوة والضعف ليستمد من القوة قـوة من أجل النهوض بالضعف. في نهاية الخمسينات كـان الفن التشكيلي الفـرنسي يختنق بـالأعداد والأسـماء الهائلة من الفنـانين الحـرفيين، النسـاخين، الواقعين والصـالونيـين، وأرباب الـربح المـادي السريع الـذي يوافق سـوق العرض والـطلب البرجـوازية آنـذاك. وكانت الـرومانسيـة قد غابت وبقي ديلاكروا وحيداً فـوق كل الاتجـاهات والمـدارس، وظهر فرومنتان ليجمـع بين الـرومانسيـة والواقعيـة، وكانت مـدارس المنظر الطبيعي تتوالد وتتكاثر نظراً لهـروب العديـد من الفنانـين من الواقـع المعقد الصعب غير القـادر على الإلهـام إلى حضن الطبيعـة. إن عبادة

الطبيعة التي شكلت نواة للعديد من مدارس المنظر الطبيعي أوائل الثلاثينات: الباربيزون، الإيطالية، الاستشراقية، الطبعية، أخذت تفقد بريقها في الخمسينات نظراً لتكرارية موتيف الغابات والأشجار. أما أصحاب الاتجاه التاريخي - الديني في فن التصوير فقد عجزوا عن استمالة الجمهور نظراً لخمود موجة الإصلاح الديني - التاريخي التي رعتها الدولة الفرنسية والأكاديمية! في الثلاثينات من جهة، ونظراً لانحصار هذا الاتجاه الفني في أيدي جماعة من الفنانين الذين يفتقرون إلى المخيلة التي من شأنها أن تجدد الموتيف الديني - التاريخي بروح إبداعية متميزة.

I - نظرية المخيلة:

في هذا المناخ الفني الرمادي طلع بودلير في صالونه النقدي بنظرية جديدة هي نظرية المخيلة التي وجد فيها الدواء الشافي للفنانين من أزمة الإبداع. إن نظرية المخيلة تشكل حجر الزاوية لصالون ١٨٥٩ النقدي، فهي تفسر أزمة الفنانين بعلاقتهم بالواقع، بالطبيعة، بالدين والتاريخ، وتكمل نهج بودلير الفكري الجمالي الذي بدأه في صالون ١٨٤٦. ولو أن بودلير كان يطمح في صالونه لعام ١٨٥٩، لرصد الحركة التشكيلية الأوروبية المعاصرة، لكنه اكتفى بنقده للحركة الفرنسية فقط نظراً لمعايشته لها. ولمقدرته على تحليلها وتفسيرها بوصفها جزءاً من وجوده الفني والثقافي كشاعر وناقد. يفنّد بودلير نظرية المخيلة في الجزئين الثالث والرابع من صالونه لعام ١٨٥٩ في كلامه عن «الموهبة الإلهية» وعظمة «المخيلة»، بعد أن عرض للمفاصل الأساسية للمعرض الفني الذي يبرز السأم من الأزمة الفنية

الخانقة. ينطلق بودلير من نقطة ضعف الفنانين الهائمين وراء نسخ الطبيعة. ويعتبر أن قانون النسخ والمحاكاة هو قانون معادٍ ومناقض للفن بكل أنواعه وأجناسه. وينتقد لهاث عباد الطبيعة من الفنانين وراء نقل الطبيعة كما هي دون مخيلة فيقول إن الفنان الحقيقي، والشاعر الحقيقي عليه أن يكتب ما يرى ويحس معاً، عليه أن يكون صادقاً مع طبيعته الخاصة. وعليه أن يخشى النقل والمحاكاة للآخرين كما يخشى الموت»[71]. إن نظرية النقل والنسخ تؤكد اللاموهبة والكسل. فالمخيلة هي «موهبة إلهية... تحمل في ذاتها التحليل والتركيب... إن المخيلة تعادل الإحساس. ومن يملك موهبة المخيلة يستطيع إدراك جوهر روح اللون، الإطار، الصوت، الرائحة، المخيلة توزع العناصر الأساسية في العالم، وتعود لتجمعها وتنسقها وفق قانون جوهر الروح، فتخلق عالماً جديداً وتستدعي أحاسيس جديدة. إن المخيلة كونت العالم (ويصدق هذا الكلام على الفكرة الدينية أيضاً) وهي التي تديره. إن المخيلة تسود قطعاً بلا حدود. وليس هناك موهبة قادرة على التبلور دون مخيلة لأن المخيلة ملكة المواهب» ويحدد المخيلة بودلير بالمخيلة«الإبداعية» القادرة على الخلق ـ لأن الإنسان هو مخلوق على صورة الإله الخالق، وعليه أن يخلق ليحافظ على الكون»[72]. إن جذور نظرية المخيلة لدى بودلير تنطلق من فلسفة كانت ونظرية ديلاكروا حول المخيلة. فيقول بودلير في مقالته حول عظمة المخيلة بأن فناناً عظيماً (هو ديلاكروا) فتح أمامه آفاق البحث عن عظمة المخيلة في طرحه لمقولة «أن الطبيعة عبارة عن قاموس».

---

(٧١) بودلير. ش. المرجع نفسه. الموهبة الإلهية. ص ١٩١.

(٧٢) بودلير. ش. المرجع نفسه. الموهبة الإلهية، ص ١٩٤.

حيث نلتفت إلى هذا القاموس يومياً لنستعمل مفرداته وتفسيراته ونعيد صياغتها كلا حسب روحه وفهمه للأمور. ومع ذلك لا يمكن لهذا القاموس أن يكون عملاً أدبياً أو فنياً بذاته. بل هو المنهل الذي يمنحنا عناصر الإلهام منفردة. وكل يجمعها وفق مزاجه، ومن لا يملك موهبة فهو مضطر لنقل ونسخ هذا القاموس خاصة أولئك الفنانين الذين يعملون في حقل المنظر الطبيعي فقط. فالعالم عبارة عن غذاء للمخيلة أثناء سياق عملية الخلق الإبداعي»[٧٣]. ويخلص بودلير إلى تصنيف الفن الحقيقي، فيقول «نستطيع أن نقسم الفنانين في النهاية إلى معسكرين مختلفين: المعسكر الواقعي الذي يطمح لتصوير الأشياء كما هي في الواقع، بغض النظر عن ذات الفنان، أي صفوة القول تصوير العالم دون إنسان. أما المعسكر الثاني فهو الذي يصور العالم كما يراه هو، وينقله وفق رؤيته الشخصية البحتة. ويحدد بودلير بأن المعسكر الأول يفضل أنواعاً فنية كالمنظر الطبيعي وصور الحياة والبيئة. أما المعسكر الثاني فحيز إبداعه هو الموضوع الديني. وإضافة إلى المعسكر الأول الذي يزعم أنه يصور العالم بطريقة موضوعية، والمعكسر الثاني الطامح للتعبير عن روحه، هناك جماعة الفنانين الذين يفضلون نسخ وتقليد القديم سعياً وراء الحفاظ على الأسلوب ويعتبر بودلير أن أكثر الفنانين مخيلة هو ديلاكروا. فيقول «إن مخيلة ديلاكروا نار مقدسة تشتعل بألسنة أرجوانية. خاصة في تناوله للموضوعات الدينية وهو الفنان الشاعر بصدق... وهو محظوظ لكونه أضاف لعظمة الإنجيل بريق إبداعه الشخصي»[٧٤]. انطلق بودلير من مفهوم

---

(٧٣) بودلير. ش. المرجع نفسه. الموهبة الإلهية ص ١٩٤.

(٧٤) بودلير. ش. المرجع نفسه. الدين، التاريخ، الفنتازيا، ص ٢٠٠.

ديلاكروا للمخيلة الإبداعية وقد أورد ديلاكروا في يومياته ومذكراته نظريته حول الإبداع وأهمية المخيلة في حياة الفنان فيقول: الفنان الصادق هو الذي تقف لديه المخيلة في الصف الأول»[٧٥] يكمل ديلاكروا فكرته قائلاً في «روح الإنسان تستقر أحاسيس لا يمكن أن ترضيها بالأشياء الواقعية، فقط مخيلة الفنان أو الشاعر تعطيها شكلاً وحياة»[٧٦] ويؤكد ديلاكروا على المخيلة اللونية فيقول «الألوان بذاتها لا تعني شيئاً، إلا إذا توافقت مع المضمون أو الموضوع، الذي يرتقي باللوحة عبر المخيلة».

لقد حاول كل من ديلاكروا وبودلير الارتقاء بالواقع البرجوازي النثري عبر المغالاة بدور المخيلة المنقذ الوحيد للمبدع. وبرغبتهم بالاحتفاظ بخصوصية المبدع في المجتمع البرجوازي الصارم وإثبات عالمهم الروحي المتميز. فكلاهما كان يذم «الواقعية الحرفية» المقصود بها المدرسة الطبيعية Naturalism ويحاول التحليق في مفهوم ما فوق الطبيعة surnaturalisme عبر المخيلة التي تؤكد على ارتباط الذاتي بالموضوعي، الخاص بالعام، الإنسان والطبيعة. وكلاهما أدان المدرسة الفلسفية التي يتزعمها الفنان شيناڤار، ومدرسة البرناسيين. لقد حدد بودلير المراحل التي يمر بها السياق الإبداعي لدى الفنان بالتالي: الملاحظة، التفكير، التخيل. لذا يعتبر أن الأسلوب ـ هو الفنان نفسه أي استيعابه الشخصي للعالم الخارجي فيقول: «إن

---

(٧٥) ديلاكروا. أ. أفكار حول الفن، موسكو ١٩، ص ٢٢٢.

(٧٦) ديلاكروا. أ. المرجع نفسه.

(٧٧) بودلير. ش. المرجع نفسه. المخيلة، ص ١٩٦.

الـرائع يصـل إلينا عـبر مخيلة الفنـان فقط»[٧٧] إن أهميـة المخيلة لـدى بودلير لا تفقد قيمتها في علاقة الفنان بالواقع. ويؤكـد بأنـه مهما كـان الـواقـع وضعيـاً ومحـدداً فـإن عمـل المخيلة سيكـون أدق وأصعب». ويكون فهم بودلير لطريقة الإبداع والتحليق «فـوق الطبيعـة» مناقضـاً لفهـم الكـلاسيكيين والـرومانسيـين الذين يصـورون الإنسـان خـارج الواقع، وضد الوضعيين الذين يصورون الواقـع بدون إنسان. ويعرج بودلير ليطبق نظرية المخيلة كمقياس للإبداع لدى الفنانـين المعاصرين ممثلي المنظر الطبيعي والبورترية والنوع التاريخي الديني. فيدرج كاميل كـورو وتيودور روسـو في قائمـة المبدعـين في المنظر الـطبيعي، ويقف ديلاكروا على رأس الفن التاريخي والديني ومن ثم فرومنتان في المناظر الشرقية وشيناڤار ممثل المدرسة الفلسفية.

II ـ الفن الصافي:

قـد يتبادر إلى الـذهن وكأن بـودلير يؤكـد على الشكـلانية في الفن ويعـطي الشكل الـدور الرئيسي في الإبـداع من خلال تـوكيـده عـلى اللحظة الذاتيـة في هضم الواقـع وإعادة إنتـاجه عـبر المخيلة. «فالفن الصـافي أو النقي ـ وفق فهمبودلير ـ هو سحـر القوة الإنـطبـاعيـة التي تحمل في ذاتها الـذاتي والموضـوعي في آن معاً، وبكلمـة أخرى العـالم الخارجي والداخـلي للفنان نفسـه»[٧٨]. إن مفهوم «الفن الصـافي»، لا يعني استقلال العمل الفني عن الواقع والإنسـان بل يعني تحـرير الفن من النظرة النفعية والأخـلاقية البحتـة، التي تجعل العمـل الفني عبارة عن لوحة مرشدة للعقل دون قدرتها على تأجيج المشاعر والروح.

---

(٧٨) بودلير. ش. المرجع نفسه. الفن الفلسفي، ص ٢٤٣ .

وكذلك تحرير الفن من سيطرة الفكرة الفلسفية والإملائية النظرية القائمة على تجسيد المضمون وإلغاء مقومات الفن الأساسية أي التقنية الرفيعة في بناء اللوحة العام واللون والخطوط والمخيلة. وقد أوضح بودلير موقفه من الفن «النقي» في مقالته حول الفن الفلسفي الذي يمثله في المدرسة الفرنسية الفنان شيناڤار مقلداً المدرسة الألمانية الفلسفية بزعامة أوفر بك وكورنيليوس ويرى بودلير أن كل فن من الفنون له أدواته التعبيرية ولا يجوز إرهاق نوع فني بإملائية أدوات فنية عليه من خارجه. «كأن نخضع فن التصوير لأدوات الفلسفة التقنية، وكأننا نحاول تغيير جوهر الفن التشكيلي واستبداله بجوهر الكتابة مما يخلق منافسة بين المرئي والكلمة في حقل المعرفة التاريخية والأخلاقية والدينية»(٧٩).

ويقول بودلير «إن حدوداً قامت بين الفنون منذ قرون جعلت لكل فن سلطته. فبعض الموضوعات تخص فن التصوير، وبعضها الموسيقى والأخرى تخص الأدب. ومع ذلك فإننا نلحظ في أيامنا هذه، أن كل فن من الفنون بفعل بخل القدر بدأ يطمح إلى إبتلاع حقوق جاره. فالرسامون أدخلوا الموسيقية إلى الألوان، والنحاتون استعملوا اللون في النحت، والأدباء أخضعوا الأدوات البلاستيكية للأدب. وبعض الفنانين يحاول إقحام الفلسفة العامة في الفن التشكيلي»... ولكن كلما مال الفن إلى الوضوح الفلسفي كلما اقترب إنحطاطه وعودته إلى الفطرة الهيروغليفية. وكلما ابتعد الفن عن التعليمية والإرشادية، كلما اقترب من الفن الخالص النقي»(٨٠). إن

---

(٧٩) بودلير. ش. المرجع نفسه. الفن الفلسفي، ص ٢٤٣.

(٨٠) بودلير. ش. المرجع نفسه. الفن الفلسقي، ص ٢٤٣ ـ ٢٤٤.

رؤية بودلير لتحرير الفن من كل العناصر التقنية الغريبة عن جوهر حدوده واستقلاليته كفن محدد، ومن كل النظريات التي تحاول إخضاعه لقواعد فكرية طارئة ومغايرة لطبيعته الذاتية، لم يكن يعني بأن بودلير وقف موقف المؤيد لفصل الفن عن الإنسان والأخلاق، بل على العكس لقد اعتبر بودلير بأن ربط الفن بالأخلاق فقط، يفقد العمل الفني القدرة على الإمتاع، وحين نخضع الفن للمقولات الأخلاقية الجافة يضيع هدف الفن بالوصول إلى الرائع. «فالرائع والأخلاقي وحدة متماسكة كالحياة نفسها وكل رائع هو أخلاقي إن الفن نافع ـ فقط لأنه فن»[٨١]. إن الفن الحقيقي هو الفن القادر على تأجيج الروح في كل شكل من أشكاله. وكان بودلير يطمح لانعكاس المقاييس الأخلاقية والجمالية لعصره، ليس بنسخها نسخاً رياضياً كالصورة الفوتوغرافية. لقد استعرض بودلير في صالونه لعام ١٨٥٩ ظهور فن الفوتوغرافيا كنتيجة للتقدم العلمي واعتبر أن التقدم العلمي ـ التقني مناهض للشعر وكلاهما ينفي الآخر لكي يتطور ويستمر. وفي كتابه «شاعر الحياة المعاصرة» حاول التقاط نبض العصر بمتغيراته السياسية والاجتماعية وانعكاساتها على الفن فكتب عن الجمال والموضة، ومفهوم الأخلاق المعاصرة، والفنانين الذين يصورون الحروب والظواهر العامة وكذلك دور المساحيق في إبراز جمال المرأة، وعن مفهوم «الدنديزم» Dendysme ضرورة تميّز الفنان بأرستقراطية الروح التي تعلو عن الابتذال العام والتعميمية في السلوك الاجتماعي. لقد قيّم بودلير «فناني المخيلة» وكان يدرك في قرارة نفسه بأنهم قلة من صوروا الحياة المعاصرة. وحتى نهاية حياته لم ير بودلير الثورة في الفن ولم يظهر

---

(٨١) بودلير. ش. المرجع نفسه. ص ٢٤٣.

الفنـان الذي يصـور بطولـة الحياة المعـاصرة. وبقي يبحث عن ذلـك الفنان الحلم في ديلاكروا وقسطنـطين غيز، ونـراه قد حـاول إبراز فن الكـاريكاتـور المعاصر بـوصفـه فنـاً يصـور روح العصر بمخيلة وروح نقدية ساخرة فكتب يقول «في الكاريكاتير والـرسوم من الممكن إيجـاد فنانين معاصرين يتجاوبون مع نبض اليوم»[٨٢]. ونراه قد أعد دراسـة حـول تـاريـخ الكـاريكـاتـور الأوروبي والفـرنسي فـأبـرز دور فنـاني الكاريكاتير الفرنسيين كارل ڤرنيه، بيغال، شارلية، دومييه، مـونييه، غـرانفيل، غـافارني، تـريمـوليـه وجـاك وبعض فنـاني الكـاريكـاتـور الأوروبيين. هوغارت، كروشنك، غويا، بينيلي، بريغل.

ومثل الفنان غيـز نموذج الفنـان الذي يصـور الحياة المعـاصرة بكل خفاياهـا. فقد وجـد فيه بـودلير غـايته من الفن نـظراً لعدم انصيـاع ديلاكروا لتصوير روح العصر، فقد رأى بودلير في رسوم وكـاريكاتـور وأكواريل الفنان غيز «بـاقة الشر» المعششـة في زاويا الحيـاة المدينيـة، الشـوارع، الأقبية، المقـاهي، المسارح (وقـد صورهـا لاحقاً كـل من أ. مانيه، رينوار، دوغا، وتولوز لوتريك). فقد وصـف بودلير الفنـان غيز «بمعلم الحياة المعاصرة» فقال عنـه «ينهض الجمال السري المختبىء في الحياة الإنسانية». كان بودلير أسير الإعجاب بفن الكاريكاتور نظراً لقدرته على التخيل دون قطع العلاقة بالواقع. فالكاريكاتور هو مزيج المخيلة والواقع.

(٨٢) بـودلير. ش. المـرجع نفسـه. عن بعض فناني الكـاريكاتـور الفرنسيـين، ص ١٥٥ ـ ١٥٦.

ومن أفكار بودلير الجمالية المتميزة أراءه «حول الضحك والساخر في الفن» ١٨٥٥، فقد بلور فكرة «الضحك الشيطاني» التعبير الوارد أيضاً لدى هوفمان. ويعتبر بودلير بأنه في سياق تطور المجتمع بدأ الإنسان «يضحك ضحكاً شيطانياً» وليس ظهور الفن الساخر إلا كظاهرة حتمية وطبيعية لدخول الحضارة في طور التقدم، الدلالة على ذلك ظهور فن الكاريكاتور. وقد احتل الفنان دوميه حيزاً هاماً من دراسة بودلير حول الكاريكاتور.

٧ أشعار بودلير عن الفن والابداع

I ـ نظرية «التوافق» ـ قصيدة «المنارات»

لم تكن ثقافة بودلير التشكيلية مُقْتَصِرةً على ما كتبه من نقد للحركة التشكيلية المعاصرة لـه. بـل دخلت في صلب كيـانـه الإبـداعي وانعكست في بنيان الصورة الشعرية لديه. إن عـلاقة بـودلير الشـاعر بـالفن التشكيلي هي عـلاقة تفـاعـل عضـوي، أدى إلى خلق حـالـة التكـامل في شخصيتـه الثقافيـة في عصره. كرست مـوقعـه الـريـادي المتميـز في حركـة الحداثـة (الرمـزية في الشعـر والانـطبـاعيـة في الفن التشكيلي).

فـالثقافـة التشكيلية صقلت حـواسه وشحـذتها بـطاقـة هـائلة من الحس، فالإدراك الخاص والمتفرد للعالم الخارجي، وتكوين شخصيتـه الشاعرية منح ثقـافته التشكيليـة سمات تعبـيرية وجـدانية وانـطباعيـة تصـور العـالم الداخـلي للشاعـر، معاناته، تـأملاتـه، مزاجيتـه، رؤيته الروحية والذاتية للعمل الفني. ولكي تكتمل صورة بودلير، أحد أهم

مثقفي عصره في الفن التشكيلي، لا بد وأن نتطرق إلى حيّز هـام من شخصيته الإبداعية وهو مدى تغلغل الثقافة التشكيليـة في شعره. أي رصد منطق نظرية «التماثل» أو«التـوافق» التي اعتمدهـا بودلـيرفي تشكيل شخصيتـه الثقافيـة الإبداعيـة، وفي رؤيته لسيـاق الحركـة الـداخلية لمجمل الفنون التي ترتبط بوظيفة الحواس في نقل الانطباعات المتـولدة عن العالم الخارجي.

استحوذت نظريـة «التوافق» «Correspondance» عـلى اهتمام بـودلير في نقده لصالـون عام ١٨٤٦ . حيث تـطرق، في معرض كـلامه عن «اللون» إلى فكرة «التناظر الوظيفي والتقـارب الداخـلي بين الألـوان، الأصوات، الروائـح» المأخـوذة أساسـاً عن الكاتب الألماني هوفـمان. ويربط بودلير مسألة الإبداع والقـدرة على إدراك جـديد ومتميـز للعالم بضرورة التـوليف Synthèse بـين الفنـون: المـوسيقى، الشعــر، فن التصوير، وما يرتبط بهذه الفنون من أحـاسيس. بل ويحـاول الكشف عن صـلات واقعيـة ـ واضحـة بـين الأشيـاء والأفكـار والأحـــاسيس ومختلف الفنون. وقد أدت نـظرية «التـوافق» بين حـواس الذوق، الشم، اللمس والنظر، التي تصب عبر تنـاظرهـا الوظيفي في عمليـة التوافق بين الألوان، الأصوات، الروائح، أدت إلى التداخل العضوي المتناغم بين الشعر والفن التشكيلي في ديوان بودلير «أزهار الشر».

كتب بودلير العديد من القصائد التي شكل الفن والإبداع موضوعاً لها.

في ديـوان «أزهـار الشر» مجمـوعـة كبـيرة من القصـائـد التي تـبرز شخصية بودلير الشعرية المتميزة، دخلت الصـورة التشكيلية في البنـاء الفني لتلك القصائد، شكلاً ومضموناً، كما شكلت نـظرية «التـوافق»

هاجسها الجمالي ومنطلقها الصوفي والشمولي في الرؤية. فبودلير لم يعالج نظرية «التوافق» معالجة منهجية نظرية مكتملة الأطر في أعماله النقدية أو حتى في كتاباته عن الجماليات، بالرغم من أن نظرية «التوافق» حملت في ذاتها «أسس الذاتانية للرمزيين» ويعتبرها العديد من المختصين بإبداع بودلير بأنها «عقيدة الشاعر(*)» التي على أساسها تصنف رمزيته وصوفيته. ويذهب بعضهم بالقول إلى أنها جعلت من بودلير «تلميذاً لتوما الإكويني» في آرائه الجمالية الصوفية القروسطية.

ولكن يبقى الأهم والأساسي في دور نظرية «التوافق» في إبداع بودلير، محاولته الوصول إلى الجمال الكامن في قلب المادة، في قلب الطبيعة. فقد ساعدته نظرية التوافق على الدخول في تكوينها والوصول إليها، وكنه سر كل الأجزاء في الكل الأعظم أي وحدة الوجود (الإنسان، الطبيعة، الله). فبودلير القلق، كان دائم البحث عن حالة التناغم الروحي بين عناصر الوجود والتناظر الوظيفي للحواس والشعر، الفن التشكيلي، الموسيقى.

وتشكل قصيدته «توافقات» البيان الشعري الذي صاغ فيه عقيدته الإبداعية. فيأتي النص الشعري مؤشرا للدلالة على بوصلة الشاعر في رؤيته الذاتية والإنطباعية للعالم الخارجي. حيث ترى تضافر الحواس يؤدي إلى إحساس نوعي، فردي بعناصر الوجود، كأن الطبيعة فعلاً غابة رموز لأحاسيسنا فيقول مثلاً:

(*) Austin. L. J. L'univers poétique de Baudelaire paris 1956.
Porché F. Baudelaire histoire d'une âme paris 1945.
RUFF. M. Baudelaire. p. 1955.
Mauclaire. c. le génie de Baudelaire. Paris 1933.

الطبيعة معبد حيث أعمدة حية
تفرج أحياناً عن أقوال مضطربة
يمر فيها الإنسان عبر غابات من رموز
ترمقه بنظرات مألوفة
مثل أصداء مديدة تختلط من بعيد
في وحدة عميقة تكتنفها الظلمة
شاسعة كالضوء والضياء
تتجاوب فيها الروائح والألوان والأصوات.

وتكتسب مسألة انعكاس الفن التشكيلي في شعر بودلير أهمية خاصة في العديد من قصائده التي كرسها لفنانين تشكيليين كبار، أو استوحاها من أعمال فنية تشكيلية أو موتيفات فنية بحتة. ففي هذه القصائد تبرز مقدرة بودلير الشاعر في صياغة صورة فنية تشكيلية بلغة شعرية مكثفة الرمزية. فكل قصيدة لبودلير هي لوحة تشكيلية ناطقة، بل هي تصوير شعري لمنهجه النقدي الفني، كما أن نقده الفني كان عبارة عن شرح فكري وشاعري للعمل التشكيلي. بحيث يبدو الفصل بين شعر بودلير وفكره النقد ـ فني (أي حسه التشكيلي) أمراً مستحيلاً. تتبلور ثقافة بودلير التشكيلية على عدة مستويات في قصائده. فهناك قصائد يرصد فيها بودلير إبداع بعض الفنانين التشكيليين من حيث الأسلوب واللون والتقنية وطريقة التعبير. وأهمها قصيدة «المنارات» التي كرسها لثماني فنانين تشكيليين عالميين /روبنس Rubens، ليوناردو دي فنشي Leonarde de Vinci، رمبرنت Rembrandt، ميكل أنجلو Michelange، بيوجيه Puget واتو Watteau غويا goya، ديلاكروا Delacroix/

والسؤال البديهي هو، لماذا حصر بودلير «المنارات» في هؤلاء الثمانية من أعلام الفن التشكيلي العالمي؟ للجواب على هذا السؤال تفسيران:

ـ تفسير ذاتي، قوامه برأينا، مدى التقارب الروحي والإبداعي بين بودلير وأعلام الفن المذكورين. فبودلير تحكم اختياراته الإبداعية بوصلة روحه التي صقلتها ثقافته. وهو يختار الكلام دائماً عن الشخصيات القريبة من روحه وفكره والمتناغمة بإبداعها وخصوصيتها المتفردة مع تكوينه الإبداعي ووجهة نظره بتاريخ الفن. كان بودلير يرى تاريخ الفن عبارة عن تاريخ شخصيات فنية تركت بصماتها المتميزة بحدة على صفحاته، وتجمعها خصوصية التعاطي مع الموضوع أي الفن.

ـ وتفسير موضوعي وقوامه قدرة بودلير الشاعر والناقد الفني على أن يكون دقيقاً وموضوعياً في موقفه من الظواهر الإبداعية الفنية. حيث أنه بحكم ثقافته التشكيلية المتعمقة وحسه المخيف برهافته، كان بودلير متطلباً من الفنان، ولا يهادن في أحكامه وتصنيفه للفنانين، ولا يعرف الحلول الوسط. فالفن برأيه هو تاريخ مفاصل ثورية على الشكل والمضمون معاً. والفنان الحقيقي هو من شكّل إبداعه مفصلاً ثورياً في تاريخ الفن. لذلك نراه في اختياره للمنارات قد ركز على هذه الخصوصية واختار أعلام الفن التشكيلي الذين أحدثوا ثورات حقيقية في عالم تشكيل اللوحة، وخاصة فيما يتعلق باللون.

إن تقسيمه الفنانين إلى ملونين ورسامين، إنما أقره بودلير باختياره «المنارات» من الملونين والذين أحدثوا تجديداً ثورياً في قوانين علاقة

اللون بـالضوء والـظل وتطويـر المنهـج اللوني في تكـوين اللوحـة وفن التصوير عموماً.

لقد قدم بودلير تاريخ فن التصـوير العـالمي في قصيدتـه «المنارات» بـوصفه تـاريخ محـطات جذريـة في تـطور مفهـوم التشكيـل واللون. واعتمد مبدأ الرمز إلى الخاصية الأساسية لكـل «منارة» عـلى حدة أي لكل فنان شكّل محطة رئيسية في سياق تـطور فن التصويـر الأوروبي. فنراه يقول كل فنان في أبيات أربعة تـوجز أهميـة موقعـه الإبداعي في هذا السياق. وقد بدأ بروبنس ليثني على عنصر الحركة وحيوية الزخم الإنساني والحياتي المتدفق من بناء اللوحة العضوي العام، فيقول:

روبنس، نهر نسيان، حديقة الكسل
وسادة أجساد غضة حيث يتعذر الحب
لكن الحياة ترفده بحركة دائمة دون حدود
مثل الهواء في السماء، والماء في البحر

إن روبنس هـو بالفعـل فنان الحـركة وزخمهـا اللامتنـاهي في بنـاء الحدث في اللوحة وهو من جرؤ على كسر طوق الجمود العقلاني الذي ساد عصر النهضة على طريقـة الأبعاد الثـلاثة الهنـدسية لعلم المنـظور التي كـرسها بيـار دي لافرنشيسكـا. وينتقل بـودلير إلى ليـونـاردو دي فنشي ليختصر سر عظمته في قـدرته عـلى تصويـر مادونـاته ومـلائكته الفـاتنـات، ونسـاء عصره السـاحـرات عـبر نـظريـة الـظل والضـوء «Sfumato» التي تمنـح شخصيـاتـه سحـراً مجللاً بـالغمـوض، نـظراً لاستخدامه غلالة شفـافة من خـلالها يعـالج منـطق التداخـل في لعبة الضـوء والـظل. وهي نـظريـة تخفف من حـدة الضـوء والـظل معـاً

بعلاقتها باللون. فضلاً عن إشارة بودلير إلى طريقة كان يستعملها ليوناردو دي فنشي في تصوير شخصياته خاصة «الجوكندا» وهي التصوير عبر المرآة (وهو أحد الاحتمالات الشائعة حول سر فتنة الابتسامة على ثغر الجوكندا).

إذن، أوجز بودلير عظمة دي فنشي في الجزء الأساسي من تطويره لفن التصوير أي نظرية الضوء والظل. فيقول:

ليوناردو دي فنشي مرآة عميقة وداكنة
حيث ملائكة فاتنون ببسمة عذبة
محملة بالأسرار، يظهرون في ظل
أنهار الجليد الزاحف وأشجار الصنوبر التي تلف موطنهم

أما المنارة التالية في فن التصوير فهي الفنان رمبرنت. يتطرق بودلير إلى أهمية رمبرنت في إطارين. إطار الموضوع أولاً، حيث يمجد صور العذاب الإنساني في شخصيات رمبرنت فاختيار رمبرنت لشخصيات إنسانية معذبة ومضطهدة وغير نمطية في علاقتها بالعالم (المجانين، السجناء، المسنين وغيرهم) إنما يقترب من حالة بحث بودلير الدائم عن الجزء الإنساني المعذب والقابع في سراديب النسيان عند العديد من الفنانين. وهم قلة من الفنانين اتجهوا لتصوير هذه الأنماط من البشرية وتوجّه رمبرنت لإلقاء الضوء على هذه الشخصيات المسحوقة إنما يعبر عن تعاطف ونبل العلاقة بهم. وهو ما طالب به بودلير فناني عصره لتصوير مآسي الحياة المدينية ومشكلاتها. أما بالنسبة لإطار الشكل، فإن أهمية رمبرنت تتمحور في طريقة استعماله للعبة الضوء

والظل ومحاولة تسليط الضوء على الجزء الهام من الموضوع. أي باختصار، توظيف لعبة الضوء والظل لخدمة الفكرة الأساسية (أو الموضوع) وبلورتها. فيقول بودلير:

رمبرنت مستشفىً كئيب يعجُّ بالأنين
لا شيء سوى مصلوب ضخم يتلألأ
حيث تنبعث الصلاة من القاذورات نحيباً
وشعاع ضوء شتوي يعبره أحدهم فجأة.

ويتابع بودلير قصيدته بالتوقف عند عبقرية ميكل أنجلو التي غيّرت مفهوم التعاطي مع القوالب الميتولوجية والتاريخية المسيحية. ويركز على عظمة ميكل أنجلو في التحول الجذري الذي استحدثه في تصوير شخصية السيد المسيح ويوم القيامة على جدران كابيلا سكستينا في روما. إذ صور السيد المسيح بصورة الأبطال والآلهة القدماء (الإغريقية) وهي صورة غير متعارف عليها في المنظومة الإيقونغرافية المسيحية فيقول بودلير:

ميكل أنجلو، عالم غامض نرى فيه أطياف هرقل
تختلط بأطياف المسيح، وتنهض منتصبة
أشباح جبارة تروح أوقات الغسق.
تمزق أكفانها وهي تمط أصابعها.

وينتقل بودلير من فن التصوير إلى فن النحت، فيتوقف في المحطة التالية عند النحات الفرنسي بيير بيوجيه (١٦٢٠ ـ

١٦٩٠) الذي اشتهر بمجموعاته النحتية الضخمة والقريبة بروحها وأسلوبها من الحضارة الهيلينية، إذ عُرِفَ هذا النحات بأنه كان يختار موديلات منحوتاته وأبطاله من سجناء الأشغال الشاقة في مدينة تولون حيث عاش وأنجز أعماله النحتية فيقول بودلير فيه:

يا غضبات ملاكم ويا نزقاً بوهيمياً
أنت الذي عرف كيف يلتقط جمال الرعاع
أيها القلب المحفوف بالكبرياء، أيها الهزيل الشاجب
يا بيوجيه، ويا إمبراطوراً حزيناً لسجناء الأشغال الشاقة

إن البحث عن الجمال في غير صوره وأنماطه التقليدية والمثالية، كان يشكل هاجساً جمالياً لبودلير، بل وكان يحدد مدى قربه أو بعده عن هذا الفنان أو ذاك. فالتجانس الروحي بالعلاقة بالوسط المحيط، وبالإنسان وعذاباته هو المقياس لاختيارات بودلير من الفنانين «المنائر». ورغم المفارقة في الأسلوب وفي نمط الموضوعات والأبطال بين بيير بيوجيه والفنان الفرنسي واتو الذي عاش في القرن الثامن عشر وعمل بأسلوب عصر الروكوكو، فإن بودلير يرى خيطاً إبداعياً دقيقاً، غامضاً يربط سياق التطور الإبداعي بين المنائر. فمن الأسلوب الكلاسيكي الصارم لسجناء الأشغال الشاقة لبيوجيه إلى فراشات واتو وحفلات الرقص والغناء وأسلوب الرشاقة والخفة في البناء اللوني للوحة، ومبدأ الفن «للمتعة» الذي سيطر على أعمال واتو وعصر الروكوكو، مفارقة يكمن فيها اتساع أفق بودلير الشاعر والناقد والجمالي الذي يرى الجمال في تنوعه والفن في تعددية طرائقه وأساليبه. فبودلير يبحث دائماً عن الإضافات اللاعادية والفكر الفني غير المألوف

(في عصره)، وفي تاريخ الفن التشكيلي الأوروبي وهو المدرك تماماً الإضافة النوعية التي مثلها إبداع واتو في فن التصوير الفرنسي وفي تطويره للعجينة اللونية ومنحها ا الشفافية. بالرغم من أن هذا الفنان بقي دوره الريادي في الفن الفرنسي مجهولاً حتى أواسط القرن العشرين حين بدأت تظهر الدراسات الموضوعية التي انصفت موقعه في فن التصوير ويقول عنه بودلير:

واتو، كرنفال فيه العديد من المشاهير
يهيمون مثل الفراشات متوهجين
ديكورات نضرة وخفيفة مضاءة بثريات
تسكب الجنون على حفلات راقصة مستديمة

ولعل خصوصية الموضوعات وغرابة الموتيفات عن السائد في تقاليد المدرسة الفنية الأكاديمية الفرنسية في القرن الثامن عشر، والنزوع نحو خلق أسلوب متميز بالتعاطي مع تصوير الحياة الاجتماعية، وروح العصر والذوق الفرنسي البحت، هما ما استهوى بودلير في فن واتو.

ويرى بودلير في القرن الثامن عشر عبقرية أخرى في فن التصوير هو الفنان الاسباني غويا الذي يحمل في حياته الإبداعية محطات تجانس وتباعد مع إنجازات واتو اللونية والموضوعاتية. فما بين أعمال المرحلة الأولى من إبداع غويا التي صورت حياة البلاط بمظاهرها النخبوية والاحتفالية وبما يتوافق مع مبدأ الفن «للمتعة» و«الفن للفن»، حيث صور الحفلات والأعياد واللهو والصخب وسيطرة الرشاقة في اللون والخفة في ضربات الريشة، إلى مرحلة الانفصال عن البلاط وتسجيل الموقف الرافض للحرب الاسبانية وإدانته لها عبر

مجموعة «الكابريتشوس» التي تمثل كوابيس وأهوال الحرب، وإلى هذه النقلة العنيفة في إبداع غويا يشير بودلير قائلاً:

غويا كابوس مثقل بأشياء مجهولة،
أجنّة! تطهى وسط طقوس السحر الشيطاني
عجائز يتبرجن وفتيات صغيرات عاريات،
يتفحصن جواربهن للإيقاع بالأبالسة.

ويأتي ديلاكروا بعد غويا بوصفه خاتمة «المنارات» من الفنانين العالميين، والذي يمثل إبداعه المرحلة النهائية والأكثر اكتمالاً في التطور التاريخي للمدرسة اللونية في فن التصوير، ورائد ثورة في الشكل والمضمون. وليس صدفة أن يبدأ بودلير قصيدته «المنارات» بالفنان روبنس الذي ابتدأ به تألق الإتجاه التلويني في فن التصوير الأوروبي، وينتهي بديلاكروا الحلقة الأخيرة في اكتمال سيمفونية فن اللون. فديلاكروا تتلمذ على يد روبنس، وقد طوّر إلى حد كبير مفهوم الحركة في بناء اللوحة العضوي العام، الذي عرف به روبنس كما طوّر واستخدم مفهوم الضوء واللون في خدمة الفكرة والذي استحدثه رمبرنت، فضلاً عن الدور الكبير الذي لعبه ديلاكروا بدرس وتطوير نظرية ليوناردو دي فنشي حول الضوء والظل ومفهوم المقامات اللونية وقانون الإنعكاس «réflexion» الضوئي وتأثيره على تدرجات اللون.

يظهر بودلير الفنان الرومانسي ديلاكروا بوصفه أبرز أعلام الفن في عصره، لكونه أجاد التعبير عن المأساوية الداخلية من خلال اللونية، مجسداً الأشياء المحسوسة برموز للواقع السري. بما يجعل بالنتيجة قانون التوافق ممكناً بين الألوان، الأصوات، الروائح، أي أنه يعتبر

ديلاكروا المجسِّد المبدع لعلاقة التوافق السري الغامض ما بين الطبيعة والروح الإنسانية، وهي العلاقة التي شكلت الهاجس الجمالي والإبداعي لبودلير منذ صالون عام ١٨٤٦ وحتى صالون عام ١٨٥٥، حيث عاد للكتابة عن نظرية «التوافق» في معرض كلامه عن المعرض الفني العالمي الذي أقيم في باريس، وكتب قصيدته «توافقات» في العام نفسه. فيقول بودلير بهذا الصدد محدداً عبقرية ديلاكروا:

ديلاكروا بحيرة دم مسكونة بملائكة السوء،
يظللها حرش سرو دائم الإخضرار
حيث نوبات موسيقية غريبة، تحت سماء شجية
تمر مثل تنهيدة مخنوقة لـ «ويبر» عبر الألوان

ولم يقتصر ظهور ديلاكروا في أشعار بودلير على حضوره في قصيدة «المنارات» بوصفه آخر أنبياء فن التصوير من الملونين. بل استوحى بودلير بعض القصائد من لوحات ديلاكروا نفسه. ومنها قصيدة من وحي لوحة «تاسو في الزنزانة» لأوجين ديلاكروا. كتب بودلير هذه القصيدة عام ١٨٤٢. نشرت لأول مرة في آذار ١٨٦٤ في «الريفيو نوفيل». وجاءت القصيدة هذه لتفسر وتشرح لوحة ديلاكروا التي تحمل العنوان ذاته، بلغة شعرية دون الاكتفاء بسرد الموضوع/تاسو الجالس على سريره البسيط في زنزانته بجدرانها الأربعة العارية/وإنما تحاول الكشف عن الرموز والإيحاءات الاجتماعية والسياسية لها. إنها عزلة الفنان في وسطه وعصره.

إن لوحة ديلاكروا تجسِّد معاناة الشاعر الإيطالي النهضوي الذي عاش ما بين الأعوام ١٥٤٤ ـ ١٥٩٥ م. وقد استخدم كل من الفنان

ديلاكروا والشاعر بودلير صورة وقدر الشاعر تـاسو المأساوي للدلالـة على مرارة معاناة الشخصية المبدعـة في ظروف مجتمـع مفرغ من القيم الإنسانية والروحية فيقول بودلير في قصيدته عن الشاعر «تاسو»:

الشاعر في الزنزانة، سقيماً، مريضاً
يدوس بقدميه المتشنجة مخطوطة
يقيس بنظرة يلهبها الرعب
سلم الهاوية حيث تغرق روحه

الضحكات الساخرة التي يمتلىء بها السجن
تستدرج عقله نحو الغرابة واللامعقول.
يطوف حوله الخوف السخيف ببشاعته
وتعدد أشكاله،ويحيق به الشك

هذا العبقري المعتقل في حجرة موبوءة
هذه الأنياب، هذا الصراع، هذه الأشباح المتكاثرة
تطن في دورانها حوله، فيما هو، مذعوراً من حلمه

هذا الحالم الذي توقظه مرارة وجوده
هوذا شعارك، يا روحاً غامضة الأحلام
يخنقها الواقع بين جدرانه الأربعة.

هناك قصيدة أخرى لبودلـير استلهمها من وحي أعـمال لديـلاكروا وهي قصيـدة «دون جوان في الجحيم» التي تعتـبر لوحتـا ديلاكـروا «تحـطم مـركب دون جـوان، ١٨٤١» ولـوحـة «دانتي وفـرجيـل في الجحيم»

١٨٢٢ مصدر إلهام رئيسي لها. حيث نجد تطابقاً بين بنية الوصف السردي في القصيدة وبناء الصورة التشكيلية في لوحة ديلاكروا «تحطم مركب دون جوان» فيقول في أحد مقاطعها:

نساء يتلوَّيْنَ تحت قبة السماء السوداء
كاشفات أثداءهن المتدلية وفاتحات أثوابهن
مثل قطيع من أضحية القرابين
كأن خواراً مديداً يجرجرهنّ خلفه.

إذ يمثل هذا المقطع وصفاً مرئياً للوحة ديلاكروا. كما يؤكد التأثير المباشر للصورة التشكيلية الرومانسية التي استوحاها ديلاكروا من أعمال موليير «دون جوان» وهوفمان «دون جوان»، على قصيدة بودلير «دون جوان» وبالتالي التأثير المتبادل بين الشعر والفن التشكيلي، أي بين الصورة الشعرية والصورة التشكيلية.

II ـ انعكاس ثقافة بودلير التشكيلية في شعره

لقد تنوع تأثر بودلير الشاعر بالفنون التشكيلية. فنجد هذا التأثير يبرز أحياناً على صعيد الشكل وأحياناً أخرى على صعيد المضمون. وهناك قصائد تحفل بتجسيد واضح لبعض الأعمال التشكيلية. ففي قصيدة «النذير» التي كتبها بودلير عام ١٨٤٣ ونشرها في ذات اليوم الذي نشر فيه مقالته حول جداريات ديلاكروا في كنيسة سان سولبيس في مجلة Revue Europenne ١٥ أيلول عام ١٨٦١. نجد أن تأثر بودلير بأعمال ديلاكروا تعدى الوصف ليتقارب معها من حيث

اللجوء إلى الميتولوجيا والتاريخ والأليغوريا. حيث يعرض بودلير لفكرة الخير والشر في سونيتة «النذير» بإيحاء من جدارية ديلاكروا في سان سولبيس «صراع طوبيا والملاك» الموجودة على الحائط الشمالي، وجدارية «طرد إليادور من الهيكل» على الحائط الأيمن من الكنيسة فيقول بودلير:

كل إنسان جدير بهذا الاسم
تجثم في قلبه أفعى صفراء
متربعة كما على عرش
تجيب «لا» كلما قال «أريد»

إغطس بعينيك في عيون الحوريات
المتحجرة
يقول الناب: «فكر بواجبك»
إنجب أطفالاً، إزرع أشجاراً
أنظم أبياتاً، إنحت رخاماً
يقول الناب: «هل ستعيش حتى هذا المساء»

مهما يكن ما يخطط له أو يأمل به
لا يعيش الإنسان ولو لحظة
دون أن يتلقى الإنذار
من الأفعى التي لا تحتمل.

كان بودلير يستلهم أعمالاً فنية معاصرة، تتضمن أجوبة على كل

طروحاتـه حول الفن والحيـاة والإنسان. ولم يكتف بفن التصـوير بـل تعـداه إلى فن النحت فقد كـرّس قصيدة بعنـوان «القناع» مهـداة إلى النحات أرنست كريستوف (١٨٢٧ ـ ١٨٩٢) أحد أصدقائه المقربين، وهي مقاربة شعرية لتمثال كريستـوف (الكوميـديا الإنسـانية). لقـد نطق التمثال بـين يدي بـودلير الـذي بث فيه عصـارة روحه الشفـافة وشـاعريـة لغته المكثفـة الرمـوز فضلاً عن ثقـافته التشكيليـة الرفيعـة المستوى فيقول:

انظر هذا الكنز ذا العذوبة الفلورنسية
في تماوج الجسد ذي العضلات
تخصب فيه الأناقة والقوة كشقيقتين إلهيتين
هذه المرأة، قطعة عجائبية حقاً
إلهية القوة، رقتها جديرة بالعبادة
صنعت لتجلس على عرشها فوق أسرّة نهمة
تسحر أهواء رئيس كهنـة أو أمير

وانظر أيضاً إلى هذه الابتسامة الجذابة والشهوانية
حيث تجيل الغطرسة دهشتها
هذه النظرة الطويلة الساخرة والناعسة والساحرة معاً
هذا الوجه، وهذا الصدر المؤطر بالحرير الشفاف
كل قسمة من قسماته تقول بزهو:
الشهوة تناديني، والحب يتوّجني»

وأهدى بودلير قصيدة «رقصة الموت» للنحات كريستوف أيضاً.

وهناك بعض القصائد التي ضمَّنها بودلير موقفه من الفن التشكيلي المعاصر مقارناً أعمال بعض معاصريه من الفنانين بـأعمال أعـلام الفن الأوروبي في العصور السابقة. ومنها قصيدة «المثال الأعلى» التي يشرح فيها واقع الفن المعاصر وتقصيره عن خلق جمال معاصر يثير الدهشة كفنون العصور الغابرة ويتوجه بودلير بكلامه إلى الفنان غافارني، فنان الكاريكاتور الذي عاصره فيقول في هذه القصيدة:

«المثل الأعلى»
لا، أبداً، لن تكون النسوة هذه المرسومة على الأغلفة
النتاجات المعطوبة، وليدة عصر عابث، تافه.
هذه الأقدام بجزمات الرقص وهذه الأصابع ذات الصنيجات
بقادرة على إرضاء قلب مثل قلبي.

* * *

أترك لغافارني شاعر فقر الدم
قطيعه المزقزق من جميلات المصحات
لأنني لن أجد بين هذه الورود الشاحبة
زهرة تشبه الأحمر المثالي الذي أريد.

* * *

ما يحتاج إليه هذا القلب العميق كهاوية بلا قرار،
هو أنت يا «ليدي ما كبث» يا نفساً جبارة في الجريمة
يا حلم أسخيلوس المتفتح في مناخ الرياح العاصفة
هو أنت يا ربة الليل(*)، يا ابنة ميكل أنجلو

(*) تمثال لميكل أنجلو ـ يرين قبر جوليانو مديتشي في كابيلا مديتشي في روما.

أنت يا من تتلوين بهدوء في وضعية غريبة
تنهد مفاتنك التي فغرت أفواه العمالقة.

إذن لم يكتف بودلير بالكتابة النقدية في الفن التشكيلي المعاصر له للتعبير عن رأيه بالفن بل غالباً ما تضمنت قصائده آراءه في الفن والرائع والمعاصرة والإبداع. فنراه في الشعر يبحث عن الفن الحقيقي وفي الفن عن الشاعرية الصرفة. كانت تحرك روحه الأعمال الفنية التي تمثل الكمال وترشح إيحاء بشتى المشاعر ومنها مثلاً أعمالاً كلاسيكية كتمثال «الليل» لميكل أنجلو، أو «الليدي مكبث» لشكسبير. وقليلاً ما كانت تهزه نماذج الجمال المعاصر، باستثناء أعمال لديلاكروا وكريستوف وأنوريه دوميه وإدوارد مانيه. فقد كتب بعض القصائد من وحي أعمال إدوارد مانية ومنها لوحة «لولا من ڤالنسيا» وهي تصور الراقصة الإسبانية المعروفة آنذاك إبان زيارتها لفرنسا فيقول بودلير في قصيدته:

لولا من ڤالنسيا
بين كل الجميلات اللواتي نراهن
أدرك جيداً، يا أصدقائي، أن الرغبة تتبدل
لكن لولا الڤالنسية يتلألأ فيها
السحر المفاجىء كجوهرة وردية وسوداء في آن معاً.

كان بودلير ينظم مفاهيمه حول «الجمال» و«الرائع» في أشعار مستوحاة من لوحات تشكيلية. مما يفضي إلى تكامل عضوي بين الصورة التشكيلية والصورة الشعرية على صعيد الشكل والمضمون معاً. ففي الوقت الذي يؤكد فيه أهمية الجمال المعاصر وخاصيته، نجد

أنـه يعود من جـديد إلى مبـدئـه حـول طبيعـة «الـرائـع» و«الجميـل» المتغيرة، والمتبدلة وفق ظروف ومراحل موضوعيـة. فنراه دائـماً يبحث عن الرائع في الواقع المعـاصر وفي الفن المعاصر ولـدى معاصريـه من الفنانين كأن يبوح برأيه حـول الجمال غـير العادي لشخصيـات دومييه الساخرة فيقول في قصيدته «أبيات موقعة على بورترية لدومييه»:

هذا الذي نهديك صورته
وبفنه المتفرد برهافته
يعلمنا السخرية من أنفسنا
إنه ـ يا قارئي ـ من الحكماء

إنه ناقد لاذعٌ، ساخر
لكن القوة التي يرسم بها
الشر وعواقبه
تبرهن عن جمال قلبه

وفي قصيـدة أخرى نجـد أن بودلـير يقارن دائـماً بـين مفهـوم «الـرائـع» المعـاصر ومفهوم «الـرائع» في العصـور الغابـرة. فنراه تـارة يمجد نمـاذج الجـمال التي تضمنتهـا أعـمال الفنـان دومييـه حيث يعتـبر أن أعـمالـه الكاريكاتورية أهـم بكثير من أعمال غـافارني، لكـونها تستجيب لخلق صـور جمـاليـة مشـوبـة بـالقلق والحـزن وتعـبر عن روح العصر التي يهـدهـا نزوع شيـطاني أو شراني، وتارة تستفـزه جمـالات العصـور الغابرة الكلاسيكية مثل تمثال «الليل» لميكل أنجلو.

غير أن بودلير ابن عصره القلق على مصـير الفن فيه، دائم التـوق

إلى الارتقاء بالفن المعاصر نحو العالمية أو القممية. فيقول في قصيدته «توافقات»:

أحب تلك العصور الغابرة العارية
حين كان يروق لغوبوس أن يُذَهِّبَ التماثيل
كان الرجلُ والمرأة آنذاك يتمتعان
فيما يخفان إليه دون قلق أورياء
لدينا نحن الأمم المنحلة
ذات الشعوب العريقة جمالات نجهلها
وجوه تآكلتها قروح القلب الزهرية
والتي قد يسميها بعضهم جمالات القوى الخائرة
لكن ربات إلهامنا قد أضاعت فرص اكتشافها
للأجيال الشابة المقدسة ذات الطلعة البهية والجبهة العذبة
ذات النظرة الرائعة في صفائها كمياه جارية
تمضي ناشرة على كل شيء، لا مبالاتها
مثل زرقة السماء والعصافير والأزهار
ناشرة شذاها وأغنياتها وعذوبة دفئها.

إن هذه القصيدة تتضمن «بيان» الجمال المعاصر الذي نادى به بودلير ضمن مجمل نظريته حول «الحداثة» في الفن والشعر معاً. لقد التقط بودلير المفاصل الأساسية التي ميّزت المرحلة الانتقالية للوسط المديني والمجتمع الصناعي في باريس. وأحس بضرورة التعبير عنها فناً وشعراً. لذلك اتسم شعره ونقده الفني بموقع الريادية في حركة الحداثة، إذ ارتبط إبداعه الشعري والنقدي بظهور الرمزية في الشعر

والانطباعية في فن التصوير. فنرى قصائده تغص بصورة تشكيلية رائعة، قوامها الزخم اللوني، دقة الوصف في الصورة التشكيلية الناتجة عن الانطباع الذاتي لديه، الانسياب الموسيقي، والتجسيد الانطباعي للأشياء في العالم المحيط. ففي صوره الشعرية معالجة فنان تشكيلي. فهو يبحث في شعره عن التعبيرية والتصويرية والموسيقية في الإحساس الفني كما في فن التصوير. ومما يكمل فكرة بودلير حول «الحداثة» وضرورة خلق جمال حديث معاصر قصيدته «طائر التم» التي أهداها إلى فيكتور هيجو. وتعتبر من أجمل اللوحات التشكيلية التي تصور مناظر ومظاهر مدينة باريس في المرحلة الإنتقالية، والتي رسمها قلم بودلير شعراً. فيقول في الجزء الأول منها:

لم يعد لباريس القديمة وجود. إن شكل المدينة
يتغير، ويا للأسف، بأسرع مما يتغير قلب إنسان فانٍ
لا أرى إلا في البال كل هذا المخيم من الأكواخ
وهذه الأكوام من التيجان، قيد التشكيل للأعمدة وجذوعها
والأعشاب والكتل الحجرية الضخمة المخضوضرة ببقع المياه الراكدة
وخليط أشياء قديمة تلمع خلف تقاطيع الواجهات
هناك كانت تمتد فيما مضى حظيرة حيوانات.
هناك رأيت ذات صباح، ساعة تحت السموات
الباردة والصافية، يستيقظ العمل وطرق المواصلات
تطلق إعصاراً مظلماً في الجو الصامت
رأيت طائر تم قد فر من قفصه
يحك بقدميه المجذفتين بلاط الشارع الجاف

كان يجر ريشه الأبيض على الأرض الوعرة
قرب ساقية بلا ماء، وكان الطائر فاغراً منقاره
يضرب جناحيه بعصبية في الغبار.

يقدم بودلير في هذه القصيدة لوحة تشكيلية بانورامية لمناظر باريسية واقعية وبطريقة تصويرية شمولية، تلعب فيها التفاصيل دور الرموز إلى الأبعاد الروحية والحميمية المتولدة عنها، والممهدة للفكرة الرئيسية أو الحدث الرئيسي في الموضوع. تماماً كما لو أن بودلير، يرسم لوحة تشكيلية لها أبعادها وفق علم المنظور. فهو يصف المكان بشكل عام في الجزء الأمامي، ومن ثم ينتقل إلى الكلام عن طائر التم، ليدعم الحالة النفسية المتولدة عن هذه المناظر الباريسية. فالعالم الخارجي ككل يلعب دور الدلالة على واقع نفسي يشكل هاجس الشاعر ومصدر قلقه. وهنا تدخل نظرية «التوافق» في الحواس، لتؤدي وظيفة التكامل في الأحاسيس الفنية التشكيلية والشاعرية. فيتداخل إحساس الفنان ولغة تعبيره بإحساس الشاعر وأدوات تعبيره أي اللغة. ذلك أن بودلير لا يكتفي بأجزاء أو بعض الحواس، بل هو دائم البحث عن وحدة الكل المتناسقة في سياق فني وروحي. فنراه يشغل كل حواسه ليلتقط أكبر قدر ممكن من ذبذبات الانطباعات الداخلية والحركة السرية الباطنية للطبيعة بتأثيرها على الإنسان، ويقر بذلك في قصيدته «توافقات» حين يقول:

الطبيعة ـ عبارة عن معبد من أعمدة حية
تتداخل فيها الأصوات، الروائح، الأشكال، الألوان
وتتبلور الفكرة العميقة الغامضة في ذوبانهم

وكذلك في قصيدة «كلها»:

يا لسرّ التحول التعبدي
لجميع حواسي المنصهرة في واحدة
أنفاسها الموسيقى
كما صوتها العطر

وتتألق نظرية «التوافق» في قصيدته «الشبح» بشتى مقاطعها: العتمة، العطر، الإطار، البورترية. وبتنويعات تشكيلية في الشكل والمضمون. فهو غالباً ما يستخدم مصطلحات تقنية تشكيلية بحتة كعناوين لقصائده، أو كإطار لفكرته. ونرى أنه قد استطاع أن يخلق حالة من التداعي في الصور الفنية والشعرية متداخلة، متناغمة، وتكمل بعضها البعض بإيقاعات إنسيابية، تجعل من بودلير الشاعر حالة متفردة في الشعر الفرنسي في منتصف القرن التاسع عشر. إذ ندرت آنذاك مسألة الترابط العضوي بين ثقافة العين التشكيلية والزخم الشعري لدى شاعر ما، بحيث شكلت مسار خصوصيته الإبداعية على الرغم من أن تيوفيل غوتييه وفيكتور هيجو وجيرار دي نرڤال وحتى شاتو بريان نفسه قد استلهموا الفن التشكيلي في بعض أشعارهم. لكن أشعارهم افتقرت إلى نظرية متكاملة حول الترابط العضوي بين الحواس من جهة، وبين الشعر والفنون الأخرى من جهة ثانية خاصة التصوير والموسيقى. ففي مقطع «العطر» من قصيدة «شبح» يبرز بودلير الصلة العضوية الغامضة بين صورة الأشياء ورائحتها. وهو من أكثر الشعراء الذين وظفوا الرائحة وحاسة الشم

في عملية التعبير عن الإدراك الحسي والمرئي لدى الإنسان في الفن. فبخور الكنيسة يثير صورة الماضي، ورائحة الطفل تثير الإحساس بالطفولة، ورائحة طيب المرأة تثير الوحشة لها. حيث يقول:

«العطر»
أيها القارىء، هل تنشقت مرة
بنشوة ونهم بطيء
هذا النذر القليل من البخور الذي يملأ الكنيسة
أو رائحة المسك العالقة في كيسه؟
يا لعمق الجمال الفتان، السحري، الذي به يسكرنا
الماضي المرمم في الحاضر
هكذا العاشق، من الجسد الذي يعبد
يقطف زهرة الذكرى الممتعة

من شعرها المرن والكثيف
وكأنه كيس مسك حي، مبخرة المخدع
كانت تتضوع رائحة، ضارية ووحشية.

بالإضافة إلى حاسة الشم في عملية تداعي الصور في الذاكرة، هناك عالم الأصوات والأنغام الذي استحوذ أيضاً على حيز هام في بناء الصورة التشكيلية في أشعار بودلير، لقناعة بودلير بضرورة توالف الفنون، وتداخل الحواس في عملية الإبداع. وقد كرس أشعاراً لوصف روح الموسيقى منها قصيدة «الموسيقى» حيث يصف وقع الموسيقى على النفس. فضلاً عن منح الصوت أو النغم حيزاً هاماً في البناء العضوي العام للقصيدة.

وتتمظهر ثقافة بودلير التشكيلية في الشعر على صعيد بناء القصيدة العام. إن الصورة في «أزهار الشر» تحتمل في تكوينها العضوي العام أكثر الأحيان إزدواجية البناء. فالقصيدة بين يدي بودلير تقوم على أساس تكوين composition يماثل تكوين اللوحة التشكيلية من حيث توزيع عناصر الفكرة أو الحدث على أجزاء المدى «plan». فالبناء الأول هو الجزء المتعلق بشيئية العالم المادي (الطبيعة) وما يرادفه في اللوحة هو أيضاً المدى الأول 1er plan أو الجزء الأمامي بتجسيد عناصر العالم الخارجي (المادي) بوصفه مقدمة أو تمهيداً للجزء الوسطي مركز الحدث أو الجزء الخلفي الذي غالباً ما يمثل العالم الروحي ـ عالم الحلم والمخيلة.

وما كرسه الفنانون الرومانسيون في بناء اللوحة من ثنائية التكوين العام للوحة نرى أن بودلير قد حاول تخطيه في شعره الرمزي. ففي الوقت الذي شكل استعراض ووصف الواقع الموضوعي لدى الرومانسيين والبرناسيين بشتى أشكاله المادية ـ المحسوسة حجر الأساس في بناء اللوحة، لعب هذا الواقع دور البناء الأمامي أو الأول للصورة لدى بودلير، فقط، بوصفه عتبة أو مدخل للشكل الداخلي أو العالم الروحي للإنسان. لذا نرى تميز بودلير عن الرومانسيين في شعره، في كونه أقلع عن السردية والخطابية في الشكل. ففي بعض قصائده نجد أنه يبدأ بالوصف لينتقل بسرعة إلى نطاق الذاكرة والتخيل مثلاً قصيدة «العطر»، «الشعر»، «الشبح» أي أن بودلير يظهر الواقع بمنظور ذاتي، يتولد من خلال استيعاب البطل الوجداني للعالم الخارجي أو الطبيعة. فالمظهر الذاتي يتشخص ليس فقط بالصورة الرمزية بل في صور انطباعية أيضاً مع بعض التمايز عن

الانطباعيين في الفن. إن المظهر الذاتي في الانطباعية تحده طبقة سطحية من بسيكولوجيا الإنسان وحياته الروحية التي من خلالها يستقبل العالم الخارجي ويستوعبه ويكتشفه. وهذا ما لا نجده عند بودلير، حيث اللحظة الذاتية تتركز في عمق البناء النفسي للإنسان وليس في القشرة الخارجية منه. أو في استيعاب عابر للحظة الراهنة، لتسجيل حالات التبدل والتغير الطارىء من تأثير الزمن على المكان بل في التذكر أو التخيل أو التداعي في الأحاسيس أو ما يمكن حدوثه. وإذا كان الجزء الخلفي أو الثاني من الصورة الشعرية في أغلب قصائد «أزهار الشر» يتعلق بالعالم الداخلي للإنسان بأفكاره عن الماضي والحاضر والمستقبل، فإن الطابع الذاتي ـ البسيكولوجي يميز من حيث المبدأ الجزء الأمامي أو الأول وهو ما نسميه avant- scéne ويجب الأخذ بعين الاعتبار أن علاقة البطل الوجداني في «أزهار الشر» بالعالم الخارجي هي علاقة تقبل إيجابي، ذاتي، متولدة عن الأحاسيس والانطباعات الواردة من الخارج. إن ردة فعل البطل على العالم الخارجي تمر عبر أحاسيس سمعية وبصرية وذوقية ولمسية، إذ تكمل الصورة الموضوعية بإيعازات ذاتية ومن الطبيعي أن أشياء العالم الخارجي تدخل في الصورة الشعرية فقط من خلال الإحساس، والانطباع في الحواس. وبهذا تقترب صورة بودلير الفنية!من الصورة الفنية التشكيلية الانطباعية. فالشاعر لا يصف الأشياء كما هي، بل ينقلها عبر كلية الإحساس الذي تستدعيه الأشياء. وينطلق من صلة العالم الخارجي بجسم الإنسان، أي باحتكاكه بحواسه وترك انطباعاته من خلالها. وهذا ما يسم قصائده «الشعر» «منظر طبيعي» «ربة الإلهام المريضة»، «تبريك»، «سمو»، «ربة الإلهام الأجيرة»، «الراهب

المخبـول» «لوحـات بـاريسيـة» «رحلة» وغـيرهـا. فيقـول في قصيـدة «الشعر»:

«الشعر»
يا للشعر المرسل بتموجات حتى النحر
يا للخصلات، وللطيب المشبع بالكسل
نشوة مذهلة! لكي أؤنس هذا المساء المخدع المعتم
بذكريات غافية على هذا الشعر الغزير
سأهزه في الهواء مثل منديل.

* * *

آسيا الساجية وأفريقيا القائظة
عالم بأكمله بعيد غائب قضى نحبه
يعيش في أغوارك أيا غابة أريج
ومثلما تترنح أرواح أخرى على الموسيقى
فإن روحي يا هواي، تسبح في عطرك

ويلجـأ بودلـير إلى عنصر اللون بوصفـه أداة تعبير قـادرة على نقـل الإنطباع عن العـالم الخارجي بصـورة محسوسـة وفنية. فهـو لا يكتفي بتوزيع بنـاء الحدث عند حدود الصورة والبنـاء الداخـلي القائم عـلى جزئين: أمـامي وخلفي هما بـالأساس بعـدين: مكاني وروحي. بـل تعداه إلى تقليد فن التصـوير من حيث تشكيـل الانطبـاعات المـرئية: اللونية بالذات فنراه في صوره الشعرية يوظف عنصر اللون كأي فنان تشكيـلي خالص. لاكتـمال الفكرة فنيـاً. فهو يعتـبر بأن اللون أسـاس جـوهر الأشياء ويسمي الأشياء بألوانها ليس وصفاً، بل تفسيـراً وإيحاء

ودلالة على الحالة الداخلية أو الجوهرية للأشياء والعالم المادي المرئي. إذ يبرز عناصر اللون، الصوت، الرائحة بغية منح الصورة الشعرية بعداً بسيكولوجياً وباطنياً قوامه العلاقة السرية والغامضة بين الحواس من جهة وبين الإنسان والطبيعة من جهة أخرى. كأن يقول مثلاً:

سأغطس رأسي الهائم بنشوة الخمر
في هذا الأقيانوس الأسود حيث يقبع سجيناً
أيها الشعر الأزرق يا سرادقاً منصوباً من ظلمات
إنك ترد لي زرقة السماء الشاسعة والمستديرة.

أو يقول في قصيدة «الفجر الروحي»:

حين يدخل الفجر الأبيض القرمزي
على الماجنين برفقة المثل الأعلى النهم
يتحرك الانتقام بعملية سرية
فيستيقظ في البهيمة الملاك

إن لبودلير عين فنان تشكيلي، تلتقط ذبذبات اللون في الطبيعة بأدق تفاصيلها فهو يرسم لوحات الطبيعة بلغة شعرية مترعة باللون، ففي قصيدته «منظر طبيعي» «paysage» يستعمل مصطلحاً تشكيلياً ويتقن في بناء القصيدة ذات الأسلوب والتقنية اللونية التي يعالج بها الفنان التشكيلي تناسق ألوان لوحته وتناغمها. وتتحول الطبيعة بين يدي بودلير إلى لوحة انطباعية تقوم على أساس أن الطبيعة عبارة عن مجموعة صور، تهضمها المخيلة وتعيد خلقها وفق رؤية الفنان الذاتية، وشخصيته الفنية. فيقدم الطبيعة عبر تحولاتها

الفصولية برؤية ذاتية بحتة منفلتة من أطر التقاليد الرومانسية والكلاسيكية فيقول في قصيدة «منظر طبيعي»:

شيء عذب، عبر الضباب، أن نرى ولادة
النجمة في الفضاء الأزرق والمصباح في النافذة
وأنهار الفحم تصعد إلى السماء
والقمر يسكب نوره الشاحب
سوف أرى فصول الربيع، وفصول الصيف والخريف.
وعندما سيأتي الشتاء بثلوجه الرتيبة
سأغلق كل الأبواب والنوافذ
لكي أشيد ليلاً قصوري الخرافية
حينئذ سوف أحلم بآفاق زرقاوية
بحدائق، بنا فورات تبكي داخل المرمر
بقبلات، وبعصافير تغني كل مساء وصباح
وبكل ما في قصيدة الحب من منتهى الطفولة
إن الثورة التي تعصف عبثاً على زجاج نافذتي
لن تجعلني أرفع جبيني عن منضدتي
ذلك لأنني سأكون غارقاً في تلك اللذة
لذة إحياء الربيع بإرادتي
واستخلاص شمس من قلبي
وصنع جو دافىء من وهج أفكاري

إن للشاعر طبيعة وفصول وعناصر وجود مكاني لا تخضع لشروط الطبيعة في العالم الخارجي بل هي منطلقة من حالته الذاتية والنفسية

التي تنعكس على الأشياء. له ربيعه وشمسه ودفئه، كما له قصور أحلامه الخرافية. تتجسد بأحاسيس رومانسية وتشكيلات انطباعية متفردة وقد ساد شعر بودلير بشكل عام مناخ تشكيلي ناتج عن مخزون ذاكرته التشكيلية التي تشكلت في ملكته الإبداعية منذ الصغر. ولعل أهم ما يميز بودلير الشاعر هو تلك البطانة التشكيلية في ثقافته التي طورت لغته ومفرداته الشعرية بل وموضوعات قصائده. وقد لاحظنا أن بودلير ترك إرثاً شعرياً تمثل في كتابه «أزهار الشر» بشكل أساسي، غير أن القصائد المستوحاة من الأعمال التشكيلية أو المهداة إلى فنانين تشكيليين تشكل حيزاً هاماً وجذرياً في إرثه الشعري. لذلك ارتأينا تسليط الضوء على مسألة التكامل أو التوافق بين شعر بودلير وثقافته الفنية التشكيلية في فصل خاص. وبرأينا أهمية بودلير الشاعر لا تنفصل بالمطلق عن كونه ناقداً فنياً كبيراً بل الشاعر مكمل للناقد والعكس صحيح. وفي هذه المسلمة تكمن ريادية بودلير وتفرده كشخصية إبداعية في عصره حفرت موقعها الريادي في الشعر والنقد الفني الفرنسي في آن معاً.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الخاتمة

في السنوات الأخيرة من حياة بودلير، ارتبط إرتباطاً وثيقاً بالفنان إدوارد مانيه، وقد بنى عليه آمالاً في خلق فن جديد. ومنذ عام ١٨٥٣ بدأت بينهما حالة تقارب فكري وفني، وقد كان بودلير ملهمه في لوحاته «هاوي الغائب»، «موسيقى في تيوليري» «أوليمبيا»، «لولادي ڤولانس».

وبات مونيه رمزاً للفن الجديد وتجسيد روح العصر ونظرية المخيلة والألوان التي دعا إليها بودلير طيلة حياته. فضلاً عن ذلك فإن فن الانطباعيين انطبق على مقولة أن الموهبة هي استعادة للطفولة. ولكن طفولة مسلحة بقوة الجرأة والعقل التحليلي الذي يسمح للفنان إعادة تنظيم مجموعة التراكيات المادية في السياق الإبداعي. إن الطفولة تتميز بفضول الدهشة أمام كل ما هو جديد فتمنح السعادة العميقة بريقها.

لم يكن بودلير مقتنعاً بكل التيارات والمدارس الفنية السائدة في عصره، لأنها كانت عاجزة عن تحريك الدهشة ووهج الروح لديه،

كان يبحث عن الجديد المدهش المعبر عن تطلعات روحه وسموها نحو رائع خاص بها. وكان ديلاكروا الشخصية الفنية الوحيدة القادرة على ري ظمئه للرائع. ولكن ديلاكروا لم يكن قادراً على تنفيذ ما كان يتطلبه بودلير من انطباع روح العصر. لأن ديلاكروا كان قد اعتكف كهف الفن التاريخي - الديني والشرقي نظراً لسأمه من الحياة المعاصرة. ولم يعش بودلير حتى ظهور الانطباعيين رغم علاقته الحميمة بمانيه. كانت نظرية روح العصر، المخيلة، التوافق في الحواس قد شكلت حجر الزاوية لكل التيارات الفنية المعاصرة: الحديثة - حيث أخذ الفنان يعكس الواقع وروح العصر من ضمن انطباعه الشخصي. ويعيد إنتاج الواقع وفق رؤية التعبيريين، الانطباعيين، الوحوشيين، التكعبيين، البدائيين، المستقبليين والسورياليين. كان فكر بودلير الجمالي نقطة انطلاق الفن البرجوازي الجديد، الذي أحدث انقلاباً في الشكل والمضمون على كل ما سبقه في تاريخ الفن العالمي، وخلق فناً يعكس الانكسار الروحي للعصر نتيجة التطور المادي والتقني. إن بودلير الناقد تمكن من رصد المدرسة الفنية المعاصرة في فرنسا بدقة وحس ومعرفة وهو أول من التقط ذلك «التجانس الصوفي» من دافيد إلى ديلاكروا ,وحتى أ. مانيه. وهو من أوائل النقاد الذين ربطوا بين علاقة الفنان والجمهور البرجوازي (العامة) وكيفية تأثير الفنان على حس الجمهور وتطويره وليس على استغبائه. وفي فهم التأثير المتبادل بين الفنان والمجتمع (الذي انبثقت قوانينه في القرن الثامن عشر) في طرح بودلير مهمة ووظيفية الفن الاجتماعية. وقد دافع طيلة حياته عن استقلالية فكره الجمالي وعدم انتمائه لحزب أو مدرسة أو تيار، كان فوق التيارات يراها من أعلى،

ومن أعمق الـداخل في آن واحـد. ويشرحهـا ببسـاطـة نـظراً ليقينـه بهشاشتها وعجزها عن أن تكون بديلاً للقديم وقادرة على خلق الفن البرجوازي الجديد. كان ناقـداً حاذقـاً محترفـاً في علم تشريح العمـل الفني. دقيق المـلاحظة. مـرهف الإحساس وخصـوصي الرؤية. كان عندليب عصره الذي غرّد خارج السرب فرمي بالحرم الرسمي ومات مـريضـاً وحيـداً يحلم بفن اعـترف بنفسـه بـأنـه «بعيـد عن المغـالاة والاعتدال الذي يبدو علامـة الطبيعـة الفنية القـومية. أحب الصحـة الـرائعة. تلك الضـاربة في منتهى الإرادة العنيفـة والبارزة في العمـل الفني كأنها الصخر الجبـلي حين يتحـول إلى سائـل بركـاني» وقـد أتهم بأنه شاعر لا أخـلاقي لكنه كـان يرى التصـوير ـ «أخـلاق يعبر عنهـا بـالألـوان» ويعتـبر أن الشـاعـر السـاعي فقط وراء هـدف أخـلاقي، يُضْعِفْ قوته الشعرية. فالشعر لا يمكن تماثله بالعلم أو الأخـلاق. إن الأخلاق برأيه هي شيء عضوي متـداخل في النتـاج الفني، ولا يمكن فصلها عنه».





أوجين ديلاكروا: صراع يعقوب مع الملاك، باريس. سان سولبيس.



ميكل أنجلو: منحوتة «الليل»: مرمر، ١٥٢٦ ـ ١٥٣١، فلورنسا سان لورنزو.



كاميل كورو: الصباح. رقص ١٨٢٥، توال متحف اللوڤر. باريس



جاك داڤيد: موت مارات. المتحف الملكي للفنون الجميلة، بروكسل.





أدوارد مانيه: لولا دي ڤالانس، متحف اللوڤر. باريس.



هونوريه دومييه : محامون ثلاثة . واشنطن . مجموعة خاصة .

الفهرس





يحاول هذا الكتاب وضع آراء وأفكار بودلير، حول الفن التشكيلي، في دائرة الضوء لدى القارىء العربي.

فالقارىء العربي يعرف بودلير شاعراً. وهو مقترن في ذهنه بديوانه الشهير «أزهار الشر». ولعله لم يُتح لهذا القارىء أن يتعرّف على مختلف جوانب هذا المبدع الكبير.. فهو أيضاً ناقد فنّي كبير. ودوره الطليعي في النقد الفنّي لا يقلّ أبداً عن دوره الطليعي في الحداثة الشعرية والابداع.

كان بودلير من أهم نقاد الفن في فرنسا، أواسط القرن التاسع عشر، أي في العصر الذهبي للنقد الفني الفرنسي. ويُعتبر نتاجه النقدي في الفن والإبداع، محطة أساسية ومفصلية في تاريخ النقد الفرنسي. فقد شكل نقطة انطلاق الفن البرجوازي الجديد ومهّد للانطباعية وكل تيارات الحداثة فيما بعد. كما أسّس لفنٍ يعكس الانكسار الروحي للعصر نتيجة التطور المادي والتقني. وجاء نقده الفنّي محاولة منهجية لرصد نبض العصر واستشراف المستقبل بل والتقاط ذلك التجانس الصوفي في الفن من «دافيد» إلى «ديلاكروا» وحتى «أ. مانيه». إن نقده للفن التشكيلي هو مرآة للتكامل الابداعي في شخصيته. فجاء توليفاً ما بين الشعر وعلم الجمال وتاريخ الفن والاخلاق وأرستقراطية الروح.

إن هذا الكتاب يطمح لتقديم مادة معرفية لدارسي الفنون والأدب والمهتمين بأمور الثقافة الابداعية.